



Les créations dérivées comme modalité de l'engagement des publics médiatiques : le cas des fanfictions sur internet

Sebastien François

► To cite this version:

Sebastien François. Les créations dérivées comme modalité de l'engagement des publics médiatiques : le cas des fanfictions sur internet. Sociologie. Télécom ParisTech, 2013. Français. NNT : 2013ENST0059 . tel-01308687

HAL Id: tel-01308687

<https://pastel.archives-ouvertes.fr/tel-01308687>

Submitted on 28 Apr 2016

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



EDITE ED 130

2013-ENST-0059

Doctorat ParisTech

T H È S E

pour obtenir le grade de docteur délivré par

Télécom ParisTech

Spécialité “ Sciences Économiques et Sociales ”

présentée et soutenue publiquement par

Sébastien FRANÇOIS

le 30 septembre 2013

**Les créations dérivées comme modalité de l’engagement des publics
médiatiques : le cas des fanfictions sur Internet**

Directrice de thèse : **Mme Dominique PASQUIER**, Professeur, Directrice de recherche au CNRS,
Département SES, TELECOM ParisTech

Jury

M. Paul ARON, Professeur, Directeur de recherche au FNRS, Faculté de Philosophie et Lettres, Univ. Libre de Bruxelles
(*rapporteur*)

Mme Sabine CHALVON-DEMERSAY, Professeur, Directrice de recherche au CNRS, CEMS, EHESS
(*présidente*)

M. Yves JEANNERET, Professeur, CELSA, Université Paris Sorbonne
(*examineur*)

Mme Josiane JOUËT, Professeur, IFP- CARISM, Université Panthéon-Assas
(*examinatrice*)

M. Philippe LE GUERN, Professeur, Département Information et Communication, Université de Nantes
(*rapporteur*)

**T
H
È
S
E**

Télécom ParisTech

école de l’Institut Mines Télécom – membre de ParisTech

46, rue Barrault – 75634 Paris Cedex 13 – Tél. + 33 (0)1 45 81 77 77 – www.telecom-paristech.fr

Remerciements

En préambule à ce mémoire, je voudrais exprimer ici ma reconnaissance à toutes les personnes qui ont rendu possible cette enquête sur les fanfictions et qui m'ont permis d'aboutir au résultat que le lecteur tient actuellement entre ses mains ou lit peut-être sur son écran d'ordinateur. À ce titre, je remercie en premier lieu Dominique Pasquier, ma directrice de thèse, pour sa confiance et son soutien tout au long de ces années de recherche : sans ses conseils et suggestions de lectures avisés, sans sa conviction dans la pertinence de ce sujet, et surtout sans ses encouragements constants à poursuivre des pistes et des rapprochements peu habituels en sociologie de la culture, je n'aurais pu mener ce projet jusqu'à son terme.

Qu'il me soit également permis de rendre hommage à tous les fans de *Harry Potter* et auteurs de fanfictions que j'ai côtoyés de près ou de loin au cours de cette étude : merci à Alixe, à l'équipe du site Manyfics, à toutes celles dont j'ai recueilli le témoignage en entretien ou lors de discussions plus informelles, et à tous ces pseudonymes qui peuplent des sites comme fanfiction.net. Je crois que vos créations ne cesseront jamais de m'étonner et de me fasciner, et je vous suis donc vraiment reconnaissant de m'avoir fourni un matériau aussi riche et aussi passionnant à analyser.

Mes remerciements vont aussi à Sabine Chalvon-Demersay, Josiane Jouët, Paul Aron, Yves Jeanneret et Philippe Le Guern, pour avoir accepté de siéger dans mon jury de doctorat, eux dont les travaux respectifs et les éclairages disciplinaires complémentaires ont fait progresser cette étude à différents moments.

Ce mémoire doit beaucoup aux structures qui m'ont accueilli, à commencer par l'école doctorale de l'EDITE de Paris et sa déclinaison à l'école d'ingénieurs TELECOM ParisTech : je remercie leurs directeurs respectifs (Christian Queinnec pour la première et Henri Maître puis Alain Sibille pour la seconde) qui m'ont permis d'y effectuer mes recherches en bénéficiant de 2008 à 2011 de la bourse « Futur et Ruptures » de la Fondation TELECOM, ainsi que Florence Besnard pour avoir été une interlocutrice toujours bienveillante et efficace. Le département de Sciences Économiques et Sociales (SES) de TELECOM ParisTech plus particulièrement, dirigé par Christian Licoppe puis Laurent Gille, m'a offert les conditions matérielles et intellectuelles idéales pour la préparation de ce doctorat : que Corinne Chevalier, Marie-Josée Vatin, Marie Baquero et Stéphanie Calvo soient remerciées pour leur appui logistique, de même que tous mes collègues avec lesquels j'ai souvent eu des dialogues féconds et grâce à qui j'ai pu facilement m'intégrer au sein du laboratoire.

L'exercice de la soutenance de mi-parcours, prévu dans le cadre de la formation doctorale, a par ailleurs été une étape importante en mars 2010 : je remercie donc chaleureusement Judith Lyon-Caen et Jean-Samuel Beuscart d'en avoir été les co-examineurs avec Dominique Pasquier ; leurs conseils pour affiner ma problématique et leurs orientations bibliographiques auront été plus qu'utiles au moment de la rédaction.

Enfin, dans le cadre du projet ANR PANIC (« Pro-activité des Audiences & Numérisation des Industries Culturelles »), auquel j'ai participé pour la filière livre, les ateliers transverses « Auteur » et « Format et genre » ont été des lieux d'échange et de réflexion essentiels ; merci à leurs participants réguliers, en espérant n'avoir oublié personne : Nicolas Auray, Irène Bastard, Valérie Baudouin, Jean-Samuel Beuscart, Isabelle Garron, Michel Gensollen, Kévin Mellet, Dominique Pasquier et Serge Proulx.

Une thèse, ce n'est toutefois pas que de la recherche. Aussi, je souhaite remercier l'université Paris Descartes et l'UFR Sciences Humaines et Sociales où j'ai été recruté pendant trois ans en tant que moniteur ; merci en particulier à Séverine Menguy avec laquelle j'ai beaucoup collaboré dans la préparation des travaux dirigés dont j'avais la charge. Ensuite, et même si l'année 2011-2012 a quelque peu freiné la progression de ma recherche, je reste très reconnaissant envers mes collègues du Lycée en Forêt de Montargis où j'ai enseigné les SES : ils m'ont plus d'une fois aidé à surmonter les difficultés de cette première année en tant qu'enseignant titulaire et j'ai beaucoup appris à leur contact.

Ce sont aussi des rencontres et des questions décisives qui peuvent surgir lorsque l'on expose sa recherche devant des interlocuteurs qui découvrent le sujet. Mes remerciements vont donc aussi aux organisateurs des différents séminaires où j'ai été invité à présenter mes travaux en cours (entre autres : Jérôme Denis ; Sylvie Ducas ; Gilles Delavaud ; Mélanie Bourdaa ; Aurélie Aubert, Brigitte Chapelain, Sandra Frey et Pierre-Louis Fort) et bien entendu à leurs publics. À l'inverse, je ne regrette pas d'avoir complété ma formation en début de thèse en assistant au séminaire « Politiques et technologies de l'amateur » de Laurence Allard, à celui de Fabien Granjon et Thomas Beauvisage, « Melodi – Médias et loisirs audiovisuels », ou encore au cours de Roger Chartier au Collège de France, où même si je n'étais que spectateur, j'ai découvert de nombreuses pistes pour mieux explorer mon sujet.

Depuis mars 2012, j'ai par ailleurs fait la connaissance d'Emmanuelle Wielezynski-Debats, une documentariste chevronnée qui, pour son prochain projet, a jeté son dévolu sur les fans et leurs activités créatives et pour lequel elle m'a proposé d'être conseiller scientifique : je ne saurais lui dire combien les discussions que nous avons eues ont été fructueuses aussi de mon point de vue et à quel point les profils des fans qu'elles ont rencontrés complétaient mes observations ; je n'oublierai pas non plus que c'est par son intermédiaire que j'ai pu rencontrer Henry Jenkins, lorsqu'il a également été interviewé en vue du documentaire. Je lui souhaite donc en retour toute la réussite possible dans sa démarche.

Je tiens en outre à remercier tous les doctorants ou maintenant jeunes docteurs qui ont connu à mes côtés les joies et les peines du travail de thèse. Je pense notamment à Florence Eloy, Tomas Legon et Muriel Mille avec qui j'ai co-animé l'atelier doctoral MeSoCult (« Méthodes et Terrains en Sociologie de la Culture ») à l'EHESS, ce qui a été une expérience très formatrice ; merci au passage aux chercheurs et aux étudiants qui y ont fait un détour entre 2008 et 2011. De même, le lancement de la revue en ligne RESET (« Recherches en Sciences Sociales sur Internet ») a été une belle aventure et je salue les autres membres du comité de rédaction auquel j'appartiens, à savoir Anne-Sophie Béliard, Marie Bergström, Manuel Boutet, Yana Breindl, François Briatte, Baptiste Brossard, Samuel Coavoux, Eric Dagiral, David Gerber, Francesca Musiani et Hélène Pétry, pour leur partage d'expérience.

Comme je n'aurais pu achever ce doctorat sans l'appui de mes proches, j'adresse, pour terminer, un grand merci à mes « amis d'Orléans » (Jean-Baptiste, Thomas, Xavier, Lorraine, Aline, Fabienne, Sébastien, Clément), à la « bande de Cachan » (Diane, Jean-Christophe, Fanny, Marion, Thomas, Mathieu), à Fabien, Céline, Louis-Jean et Catherine, qui m'ont toujours offert, par leur bonne humeur et leur affection, les respirations nécessaires dans ce projet de longue haleine. J'aimerais aussi témoigner tout ma gratitude à l'égard de ma famille et en particulier à ma mère Catherine et à mon frère Guillaume : sans eux, je n'en serais sûrement pas là et je les remercie de n'avoir jamais douté de moi. Enfin, mes pensées vont bien sûr à ma compagne Sara qui a vécu comme mon double ces années de thèse et qui a dû en supporter les aléas. Merci de m'avoir épaulé par beau comme par gros temps. Merci de m'avoir emmené goûter à l'air viennois afin de terminer plus sereinement la rédaction. Merci pour tout ce que tu m'apportes.

Sommaire

Remerciements.....	i-ii
---------------------------	-------------

Introduction : « Soyez sympas, réécrivez ! »	5
---	----------

Chapitre 1 : Une affaire de passionnés ? Créations dérivées et sociologie de la culture (p. 25)

I. Un simple passe-temps ? : l'engagement et ses degrés	27
A. Définir les « créations dérivées »	27
B. Insaisissables engagements : de quelques pièges terminologiques	33
1. Critique de la participation.....	34
2. Des passions à l'engagement	39
C. Une réception en actes.....	41
II. Du côté des créateurs	47
A. L'amateur en débats	47
B. La figure du fan et ses faux-fuyants	56

Chapitre 2 : Les créations dérivées sur Internet : des données en libre accès ? (p. 67)

I. Objectiver des productions amateurs sur Internet.....	68
A. Pour la constitution de corpus étendus de fanfictions	68
1. Une simple question d'échelle ?	68
2. Avantages et limites d'un site de dépôt généraliste	71
B. Représentativité et robustesse du corpus	75
1. Méthode de collecte et descriptif général du corpus.....	75
2. Des possibilités d'enquête multiples.....	78
C. Des données ethnographiques complémentaires	82
1. Comprendre l'expérience de l'utilisateur.....	82
2. Quelle utilisation des métadonnées faniques ?	85
II. Aléas du travail sociologique.....	88
A. Une expérience de lecture diffractée	88
B. Quelle boîte à outils pour le sociologue du numérique ?	90

Chapitre 3 : Histoires de fanfictions. Des reprises fictionnelles avant l'avènement d'Internet (p. 95)

I. Une autre convergence : dénouer et renouer les généalogies des fanfictions	98
A. Les limites de la « littérature archontique »	99
1. Repenser le rapport entre les textes	99
2. Problèmes théoriques	102
3. Ambivalences empiriques	107
4. Défense des généalogies croisées	114
B. Mettre en histoire les formes de transfictionnalité	117
1. Des continuations aux transfictions	119
2. Les trajectoires des formes transfictionnelles	128
C. Du besoin au plaisir fictionnel.....	133
1. Pourquoi (se) raconter des histoires ?	134
2. Jeu et fiction : une prise pour les sciences sociales	143
D. Œuvres à succès et dynamiques lectorales	158
1. Vers la naissance des publics	159
2. Les stratégies du succès : événements et célébrités littéraires	170
II. Les fanfictions avant Internet : pour une relecture de l'histoire restreinte du phénomène	176
A. Précurseurs connus et méconnus	177
1. Le cas Jane Austen.....	177
2. Diversité de la production holmésienne.....	191
B. Des années 1960 aux années 1990 : la première structuration des fanfictions ...	213

Chapitre 4 : Le « monde » des fanfictions. Permanences et ruptures dans la production d'une création dérivée (p. 223)

I. Des créations (dérivées) sous contraintes.....	226
A. De Becker à Chartier : Les créations dérivées comme activité collective	227
B. De Chartier à Becker : de la matérialité des écrits	232
II. Les acteurs du monde des fanfictions.....	238
A. Éléments pour une sociologie des fans de potterfictions.....	239
1. Une « domination » féminine	241
2. Âge et fanfictions : des trajectoires différenciées	246
3. La culture du fan	250
B. Les coulisses du travail éditorial	254
1. Une dépendance au support : le rôle des sites de dépôt.....	255
2. Des bêta-lecteurs : corriger... et plus si affinités ?	261
C. Lectures critiques ?	266

III. Le poids du contexte institutionnel.....	270
A. Fanfictions et contenus choquants : les limites de l'autorégulation	272
1. Accommodements entre fans	272
2. Les publications numériques face aux législations	277
B. Le casse-tête des droits d'auteur.....	280
1. Interrogations faniques.....	280
2. Auctorialité et législations nationales	281
 Conclusion	 287
 Bibliographie.....	 301
 Glossaire	 315

Introduction : « Soyez sympas, réécrivez ! »

Fandom, after all, is born of a balance between fascination and frustration: if media content didn't fascinate us, there would be no desire to engage with it; but if it didn't frustrate us on some level, there would be no drive to rewrite or remake it.

Henry Jenkins, *Convergence Culture*, 2006, p. 247

What happens to culture when fanfic becomes the dominant economic model in publishing and the leader in cultural values [...] ?

Ewan Morrison, « In the beginning, there was fan fiction: from the four gospels to *Fifty Shades* », *The Guardian*, 13 août 2012

Mai 2013, Roissy-Charles-de-Gaulle. À la descente de l'avion et dans l'attente de nos bagages, la vitrine d'une librairie RELAY attire en passant notre œil de chercheur : sur le présentoir des dix meilleures ventes de fiction, trônent en bonnes places *Cinquante nuances de Grey* de E. L. James et *Beautiful Bastard* de Christina Lauren. Pour le quidam, ce sont sans doute deux titres de plus parmi la multitude des « romans de gare » ou plutôt « d'aéroport » ici. Pour les lecteurs (ou lectrices) un peu plus averti(e)s, difficile par contre de ne pas avoir entendu parler de la trilogie des *Fifty Shades*¹ : ces romans d'amour à l'érotisme assumé – ils comportent des scènes de sexe explicites, illustrant la relation sadomasochiste entre les deux personnages principaux –, ont été le succès éditorial de l'année 2012 et du début 2013, s'écoulant à plus de 70 millions d'exemplaires à travers le monde et inaugurant la mode du « mummy porn », le « porno pour mamans » ou « pour ménagères »². Pour peu qu'ils se tiennent au courant de l'actualité littéraire la plus brûlante, ils ou elles auront aussi appris que *Beautiful Bastard*, sorti quelques semaines plus tôt, n'est autre que le successeur annoncé des *Fifty Shades*, le « nouveau sex-seller » dicit la campagne de promotion reprise en chœur par les médias³. En revanche, pour nous qui étions en train d'achever le présent mémoire, ces

¹ *Cinquante nuances de Grey* dont le titre original est *Fifty Shades of Grey* est paru en France le 17 octobre 2012, suivi rapidement de ses deux suites *Cinquante nuances plus sombres* (*Fifty Shades Darker*), le 3 janvier et *Cinquante nuances plus claires* (*Fifty Shades Freed*), le 6 février 2013.

² Plusieurs romans tout aussi débridés et également à destination d'un public essentiellement féminin ont en effet été publiés dans la foulée, comme la série *Crossfire* de Silvia Day (*Dévoile-moi*, *Regarde-moi*, *Enlace-moi*), tandis que les *Fifty Shades* auraient été à l'origine d'une augmentation visible des ventes des *sex-toys*... Il n'en fallait pas plus pour que s'installe l'expression journalistique *mummy* ou *mommy porn*, apparue au printemps 2012, à la parution *Cinquante nuances de Grey* en version poche au Royaume-Uni et aux États-Unis. Le lecteur intéressé, en particulier par les dessous « marketing » de cette affaire, pourra consulter, entre autres, les nombreux articles qu'y a consacrés le site ActualLitté et que nous synthétisons ici (<http://www.actualitte.com> ; accédé le 15 juillet 2013).

³ Au prix d'une rapide recherche sur le moteur de recherche Google avec le mot clé « sex-seller », on s'amusera (ou on s'inquiètera) de la capacité des médias à reprendre les éléments de langage fournis clés en main par l'éditeur. Voir le site officiel du roman <http://beautifulbastardblog.wordpress.com/> (accédé le 15 juillet 2013).

livres étaient bien plus que ça : deux ex-fanfictions en pleine lumière, soit une raison supplémentaire de mettre la dernière main à une recherche qui porte précisément sur cette forme d'écriture, ou plus exactement de réécriture...

Le téléspectateur déçu de la déprogrammation de sa série télévisée favorite comme le lecteur insatisfait de l'issue d'un roman captivant ignorent en effet souvent qu'ils ne sont aujourd'hui qu'à quelques clics d'une masse de récits qui pourraient peut-être répondre à leur frustration : par hasard ou au détour d'une recherche sur Internet sur ces histoires qui leur ont tant plu, ils pourraient pourtant bien faire la rencontre des fanfictions, ces textes écrits et mis en ligne par d'autres enthousiastes avant eux pour y dévoiler *leur* version de l'histoire, *leur* idée de la suite des événements ou même *leur* interprétation des relations entre les personnages. Mais encore faut-il avoir fait cette découverte et savoir qui se cache derrière ces textes – ce qui n'était pas vraiment notre cas avant ce doctorat – pour ne pas rester coi devant ces propositions parfois très personnelles ! La série des *Fifty Shades*, par exemple, était à l'origine un récit qu'Erika Leonard James, sous le pseudonyme de Snowqueens Icedragon, avait publié progressivement sur différents sites web, dont fanfiction.net, à partir de 2009. Intitulé *Master of the Universe*, il mettait en scène les héros d'un autre *bestseller* des années 2000, la saga *Twilight* de Stephanie Meyer⁴, mais en gommant ses aspects fantastiques et vampiriques : la jeune étudiante Bella Swan y rencontrait le millionnaire Edward Cullen, puis finissait par vivre avec lui une relation sexuelle et amoureuse, entre attirance et répulsion... Depuis, les noms ont été modifiés, les dernières références aux romans originaux effacées, et le texte, retiré d'Internet, est devenu le livre au succès que l'on connaît⁵. Scénario presque semblable pour *Beautiful Bastard* puisqu'en 2009, ce n'était que *The Office*, un texte écrit par Christina Hobbs et accessible en ligne, transposition de l'intrigue de *Twilight* à nouveau, mais cette fois dans le cadre d'une entreprise, où la nouvelle recrue Bella vivait une

Toujours est-il que le succès de ce roman (et de ses prolongements *Beautiful Stranger* et *Beautiful Bitch*) n'atteindra sans doute pas les sommets de la trilogie des *Fifty Shades*.

⁴ La tétralogie *Twilight* (*Fascination*, *Tentation*, *Hésitation* et *Révélation*), parue entre 2005 et 2008, s'est vendue à 100 millions d'exemplaires dans le monde, et raconte l'histoire d'amour compliquée entre une jeune adolescente de 17 ans (Bella Swan) et un vampire (Edward Cullen), à l'apparence juvénile, mais en réalité bien plus âgé qu'elle. Des adaptations cinématographiques s'en sont suivies, dont les premières sont sorties sur les écrans avant même la publication du dernier tome.

⁵ Pour plus de détails sur le processus qui a abouti à la publication d'abord en livre électronique, puis au format papier, nous renvoyons à l'article « Cinquante nuances de Grey » de l'encyclopédie en ligne Wikipédia (http://fr.wikipedia.org/wiki/Cinquante_nuances_de_Grey). Voir aussi l'article du site anglophone Galleycat consacré à l'actualité du livre « The Lost History of Fifty Shades of Grey », signé Jason Boog et publié le 21 novembre 2012 (http://www.mediabistro.com/galleycat/fifty-shades-of-grey-wayback-machine_b49124), ainsi que celui de Emily Eakin, dans la revue américaine *The New York Review of Books*, intitulé « Grey Area: How 'Fifty Shades' Dominated the Market », paru le 27 juillet 2012 (<http://www.nybooks.com/blogs/nyrblog/2012/jul/27/seduction-and-betrayal-twilight-fifty-shades/>; accédés le 15 juillet 2013).

histoire tumultueuse avec son supérieur hiérarchique Edward : en 2010, voyant la fortune rencontrée par *Fifty Shades of Grey*, Hobbs supprimait également sa publication du net, puis à l'aide de sa nouvelle co-auteur, Lauren Billings, la réécrivait en rompant les amarres avec l'œuvre de Meyer pour aboutir à *Beautiful Bastard*, signé du pseudonyme Christina Lauren⁶, avec un beau contrat d'édition à la clé et l'espoir, comme son modèle, d'une possible adaptation au cinéma.

Dans une première approche, nous pouvons donc définir les fanfictions⁷ comme ces textes, écrits par des fans, pour prolonger, compléter, voire amender un contenu médiatique existant. Or, le constat est qu'elles se comptent aujourd'hui par millions sur Internet. Inspirées par des « produits » ou des « œuvres » aussi divers que des romans, des films, des séries télévisées, des mangas, des jeux vidéos ou encore de la vie de certaines célébrités, elles fourmillent sur de multiples espaces numériques : en juillet 2013, fanfiction.net à nouveau, un des sites les plus anciens et des plus riches en termes de sources d'inspiration, abritait, toutes langues confondues, plus de 650 000 fanfictions dérivées des romans et des longs-métrages *Harry Potter*, un peu moins de 339 000 autour du manga et dessin animé *Naruto* ou encore 97 000 pour la série musicale *Glee* ; le site spécialisé dans l'auto-publication électronique Wattpad se réclamait pour sa part de plus de 4 700 000 fanfictions téléchargées sur sa plateforme, notamment consacrées aux aventures (sentimentales) des membres du groupe de pop anglais *One Direction*⁸ ; enfin, que dire de ces forums et de ces blogs personnels (sur LiveJournal, Skyblog, etc.) qui accueillent également des textes du même acabit, et dont il est très difficile d'estimer le nombre, en raison de leur référencement plus qu'aléatoire et de leur caractère parfois très éphémère ? Même s'il existe bien sûr des doublons entre ces différents lieux de publication, cela ne réduit en rien l'ampleur du phénomène et interroge sur la décision commune de ces dizaines de milliers de personnes ayant pris leur clavier pour s'approprier des univers fictionnels et tenter de faire durer le plaisir.

⁶ Le pseudonyme est moins intéressant pour sa composition – le prénom de la première auteure associé au nom de famille de la seconde – que pour le binôme d'auteurs qu'il renferme : c'est loin d'être une exception dans l'écriture des fanfictions. Sur ce roman et son histoire, voir aussi l'article anglophone de Wikipédia « *Beautiful Bastard* » (http://en.wikipedia.org/wiki/Beautiful_Bastard ; accédé le 15 juillet 2013).

⁷ Nous avons fait le choix d'écrire fanfiction en un seul mot et sans italique : c'est ainsi que les fans francophones ont pris l'habitude d'écrire et de prononcer la « *fan fiction* » anglo-saxonne, expression qui a donc été francisée et qui domine l'usage indigène avec ses abréviations « fanfic » ou « fic ».

⁸ Nous sommes toutefois sceptique sur les chiffres avancés : en plus d'intervenir dans un contexte promotionnel (http://blog.wattpad.com/fanfic/?utm_source=mkt&utm_medium=blog&utm_campaign=infofanfic ; accédé le 15 juillet 2013), le site n'a jamais eu autant de textes effectivement en ligne sous cette catégorie (3 340 000 en juillet 2013 selon nos observations). De surcroît, il maintient un certain flou dans ses classements gigognes : si les « *Fan Fictions* » constituent une catégorie à part entière, avec ses sous-catégories (« Action », Fantasy », « Romance », etc.), on retrouve, à l'intérieur des autres catégories générales, des sous-sections « Fan Fictions », ce qui brouille le décompte. Voir <http://www.wattpad.com/stories> (accédé le 15 juillet 2013).



Présentoir d'une librairie FNAC, mai 2013 : les *Fifty Shades* et *Beautiful Bastard* en tête de gondole⁹

Partir d'exemples à la *Fifty Shades of Grey*, c'est-à-dire de cas très récents où des amateurs ont réussi à passer du côté de l'édition officielle et commerciale – le « côté obscur » diront peut-être certains fans –, pour essayer d'expliquer les rouages des fanfictions, reste cependant problématique : ils demeurent des exceptions, pouvant donner une image biaisée du contenu de l'ensemble des textes et surtout niveler les processus et les interactions qui accompagnent leur mise en ligne initiale. Ainsi, bien qu'une partie des médias français, plutôt en presse écrite qu'à la télévision d'ailleurs, aient fait l'effort d'évoquer le passé de fanfiction de *Cinquante nuances de Grey*, rares sont les critiques à avoir relié la répétitivité du style ou des scènes de sexe aux contraintes de la publication par épisode sur Internet. De plus, si cette forme d'appropriation textuelle semble plus que jamais s'épanouir sur le Web, elle n'est pas née avec le nouveau média : dès le tournant des années 1960-1970, l'expression « *fan fiction* » est utilisée aux États-Unis pour désigner ce type de texte, avec l'apparition dans les fanzines –

⁹ Source : site officiel français du roman *Beautiful Bastard*, 2 mai 2013 ; cliché non crédité (<http://beautifulbastardblog.wordpress.com/2013/05/02/beautiful-bastard-enfin-en-librairie-depechez-vous-de-decouvrir-le-nouveau-sex-seller/> ; accédé le 15 juillet 2013).

ces publications amateurs créées par les fans à destination des fans – de récits s’inspirant en particulier de la série télévisée *Star Trek* ; c’est à cette époque d’ailleurs que les fans inventent et installent tout un vocabulaire pour décrire leurs pratiques d’écriture et en particulier les différents genres, au sens « littéraire » du terme, des fanfictions, tels *hurt/comfort*, *slash*, *Mary Sue*, etc.¹⁰, encore usités aujourd’hui, mais qui ne diront rien au néophyte. De nos jours, les textes ont beau être plus faciles d’accès, ils ne sont donc pas pour autant transparents : il faut maîtriser un certain nombre de codes et de conventions pour pouvoir les lire et davantage encore pour pouvoir en écrire. C’est d’autant plus paradoxal que d’aucuns diront que les fanfictions, sans le dire, ont toujours existé : Avellaneda n’a-t-il pas écrit et fait publier en 1614 une continuation de *Don Quichotte* avant que Cervantès, l’auteur original, ne livre sa Seconde Partie ? les Évangiles ne sont-ils pas des fanfictions, comme le dit un peu par provocation, l’écrivain britannique Ewan Morrison, parce qu’ils sont la reprise d’une même histoire et des mêmes personnages célèbres par quatre écrivains amateurs¹¹ ? Le geste à l’origine des fanfictions paraît alors tellement universel et immémorial que leur essor, à la fin des années 1960 et plus encore depuis la fin des années 1990, semble n’être que la révélation d’une créativité généralisée qui ne demandait qu’à s’exprimer, ce qu’ont permis récemment les nouvelles technologies et en particulier Internet : toutefois, est-on si sûr de l’équivalence entre toutes ces reprises textuelles ?

En somme, peut-être moins pour les histoires qu’elles renferment que pour ces multiples interrogations qu’elles ne cessent de faire surgir et dont nous n’avons donné, pour l’instant, qu’un échantillon désordonné, les fanfictions exercent un véritable pouvoir de fascination, pour qui les lit un peu sérieusement, en dépassant ses premières impressions sur leur apparent « amateurisme ». Aussi, cette recherche sera d’abord une porte d’entrée sur cette pratique codifiée et s’appuyant sur des univers fictionnels parfois eux-mêmes très référencés : il faut permettre à celui qui découvrirait ici ces textes de les décrypter et d’y mener son propre parcours, en évitant que les textes de piètre qualité à ses yeux ou qui pourraient le choquer ne faussent sa perception des enjeux du phénomène. Cependant cette étude vise plus généralement à montrer que les fanfictions, quoi qu’on juge de leur qualité, sont un tremplin pour poser à nouveaux frais des questions centrales en sociologie de la culture et dans les sciences de l’information et de la communication, à savoir celles du fonctionnement de la

¹⁰ Le lecteur trouvera en annexe un glossaire, reprenant les principaux termes et abréviations utilisés par les fans et présents dans ce mémoire.

¹¹ « In the beginning, there was fan fiction: from the four gospels to Fifty Shades », *The Guardian*, 13 août 2012 (<http://www.guardian.co.uk/books/2012/aug/13/fan-fiction-fifty-shades-grey> ; accédé le 15 juillet 2013).

réception et de la création. Les fanfictions se situent effectivement dans cet entre-deux et amènent à se demander pourquoi et comment certaines fictions (et pas toutes !) conduisent une partie de leur public à imaginer à partir d'elles de nouvelles histoires, avant d'oser les écrire et les partager. Les créations au second degré qui ressortent de ce processus peuvent paraître incroyablement variées et marquées par l'interprétation personnelle du récepteur, mais n'ont-elles pas malgré tout, selon les contextes ou les époques, des traits en commun, tant au niveau de leur forme que de leur contenu, ce qui est une invitation à identifier les déterminants de ces similitudes ? Enfin, les opérations de transformation qu'elles font subir à leurs sources et qu'il reste à définir, ne pointent-elles pas vers les grandes évolutions culturelles et médiatiques, passées ou en cours, sur ce qu'est par exemple une œuvre ou un auteur ?

On le voit, nous touchons à un ensemble de questionnements qui dépasse les seules fanfictions, ce que nous avons tenté de restituer dans notre approche de ce matériau. Au final, nous avons en effet posé ici les premières bases d'une sociohistoire des productions amateurs suscitées par des œuvres fictionnelles, reflet de l'engagement d'une partie de leur public et dont les fanfictions ne sont qu'une des incarnations possibles : c'est ce que nous appelons les « créations dérivées », et il nous a semblé important de montrer que celles-ci ne s'actualisaient pas sous n'importe quelle forme selon les périodes historiques ou selon les sociétés qui les abritent. Comme ce n'est pas exactement ce à quoi nous nous attendions en commençant une enquête qui s'intéressait à une pratique culturelle amateur apparemment très contemporaine, il n'est pas inutile de revenir sur la manière dont cet objet de recherche s'est imposé à nous. Dès lors, avant que les différents chapitres de cette thèse ne viennent développer cette perspective théorique générale et ne lèvent le voile sur le passé comme sur le fonctionnement actuel des fanfictions, nous souhaiterions en dire un peu plus sur le contexte médiatique et scientifique dans lequel s'est inscrit cette étude, afin de donner, par contraste, une meilleure idée des enjeux, à la fois sociologiques et esthétiques, qui ont été les fils directeurs de nos investigations.

➤ Dans l'effervescence des pratiques amateurs

Depuis la fin des années 1990 et le début des années 2000, les fanfictions ont gagné comme jamais en ampleur et en visibilité, ce dont témoignent les chiffres cités précédemment : en comparaison de la publication sur fanzines, il est évidemment devenu plus facile de diffuser les textes via Internet, et comme davantage de personnes en ont fait la découverte, le nombre de lecteurs et d'auteurs de fanfictions a eu tendance à s'accroître ; en

outre, le phénomène s'est internationalisé grâce à sa présence sur le réseau et c'est ce qui nous a permis ici de travailler à partir de textes francophones, sans craindre des questions de représentativité et en pouvant mener des comparaisons avec leurs homologues anglophones. Pour toutes ces raisons, il va sans dire que l'essor récent des fanfictions est à rattacher à l'évolution plus générale des pratiques culturelles amateurs sous l'influence des nouvelles technologies.

La connexion progressive à Internet des foyers des sociétés développées, mais aussi la numérisation des produits culturels (musique, audiovisuel, livre, etc.) et l'accès à des logiciels d'édition meilleur marché et plus aisés d'utilisation, ont grandement modifié, depuis une vingtaine d'années environ, les usages des technologies communicantes et ouvert de nouvelles opportunités aux les utilisateurs¹². Les opérations de collecte, de manipulation et de partage des contenus ne sont plus l'apanage des professionnels et/ou des spécialistes de l'informatique : parmi les pratiques d'auto-publication sur les sites web personnels, éventuellement simplifiés comme sur les blogs, ou plus récemment sur les différents sites de réseaux sociaux spécialisés ou non (Facebook, Twitter, YouTube, Flickr, Tumblr, etc.), on trouve en effet un nombre croissant de contenus inspirés, voire directement repris de produits médiatiques existants ; pensons aux sites amateurs ou aux groupes Facebook dédiés à telle ou telle émission de télévision, ou à toutes ces vidéos, postées sur les plateformes de partage (YouTube, Dailymotion, Vimeo, etc.), qui rendent hommage et/ou parodient des séries télévisées ou des films à succès, pensons aussi aux fanfictions...

Beaucoup d'observateurs ont dès lors insisté sur la transformation du paysage médiatique, où se redéfinirait le rôle des consommateurs vis-à-vis des industries culturelles : c'est, entre autres, la thèse de la « culture de la convergence » de Henry Jenkins qui soutient que cette participation accrue des consommateurs contraint les producteurs de médias à revoir leurs stratégies, et de plus en plus amont (Jenkins, 2006) ; Lawrence Lessig pour sa part insiste dans *Remix* (2008) à la fois sur la portée culturelle de cette créativité protéiforme et sur les problèmes juridiques qu'elle soulève ; de même, d'autres chercheurs ont discuté de l'affaiblissement de la frontière entre amateurs et professionnels, en introduisant des notions hybrides comme Axel Bruns avec le « *produsage* » par exemple (2008)¹³. Les fans, c'est-à-dire ici les récepteurs les plus enthousiastes, ont été au cœur de ces transformations puisque leurs différentes activités (d'interprétation, de collection, de création, de mobilisation, etc.)

¹² Pour un panorama beaucoup plus précis sur ces transformations technologiques et leurs implications sociologiques, voir Jouët, 2011.

¹³ Pour une synthèse en français de ces analyses souvent très optimistes, voir Flichy, 2012.

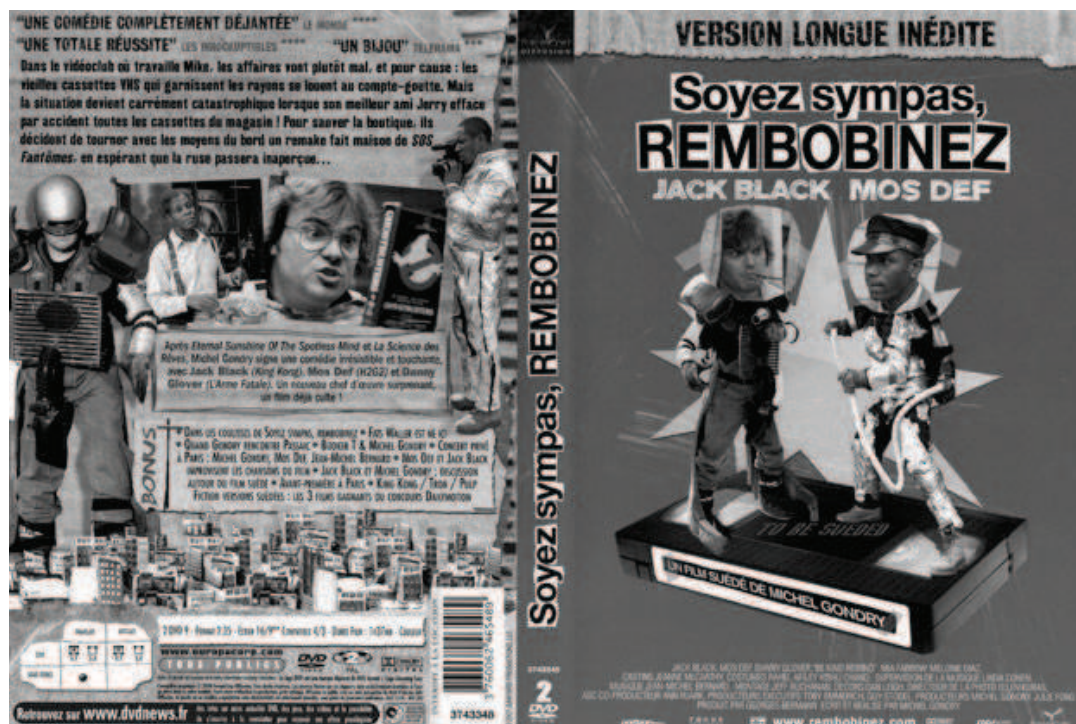
qui existaient auparavant¹⁴, ont pu se développer à une autre échelle, renouveler leurs moyens d'expression et intéresser une partie plus large des publics médiatiques. Si les fans restent une frange minoritaire des (télé)spectateurs, ils ont cessé d'être un paramètre marginal pour les industries culturelles qui cherchent à les intégrer dans leurs stratégies commerciales et à protéger au maximum l'intégrité de leurs produits face à leurs productions parallèles, en considérant ces lecteurs ou spectateur un peu particuliers comme des relais de promotion via des invitations à des événements spéciaux ou des avant-premières, ou en valorisant leurs créations tant qu'elles respectent un certain nombre de directives¹⁵.

Le film de Michel Gondry, *Soyez sympa, rembobinez* (*Be Kind, Rewind*) sorti en 2008, illustre et célèbre ces évolutions à la fois technologiques, médiatiques, économiques et culturelles, au travers de la mobilisation des habitants d'une petite ville américaine pour recréer, avec les moyens du bord, les films du vidéoclub local effacés par mégarde : ils inventent alors un nouveau genre de film de fans, le « suédage », et ressoudent la communauté autour de cette « *grassroots creativity* » (Jenkins, 2006), même si les *majors* veillent, puisqu'elles viendront détruire les films suédés pour des raisons juridiques et contraindront les habitants à imaginer une création « originale »¹⁶... Cette vision, à la fois utopique et pleine de doubles sens, invite justement les chercheurs à tempérer cette apparente prise de pouvoir des amateurs, ou tout du moins à l'illustrer et à l'analyser davantage, pour connaître les groupes sociaux véritablement concernés par ces formes de participation ou pour les différencier, selon les compétences nécessaires pour les pratiquer et leur portée éventuellement subversive. Ce n'est que retrouver certaines problématiques typiques de la sociologie des usages qui n'avait d'ailleurs pas attendu Internet pour les poser, comme le refus du déterminisme technologique ou l'attention aux inégalités sociales ou de genre face aux technologies (Jouët, 2000 et 2011).

¹⁴ Cf. Jenkins, 1992b ou Le Guern, 2002 entre autres travaux. Notre chapitre 1 approfondira la notion de fan et discutera son articulation avec celle d'amateur.

¹⁵ Voir à nouveau Jenkins, 2006.

¹⁶ Le réalisateur a signé un petit opuscule où il explique sa démarche artistique et comment elle a ensuite été adaptée pour des expositions en musées (Gondry, 2008). Sur le suédage, voir Bourgatte, 2012a et 2012b, et Gunthert, 2011.



Jaquette du DVD *Soyez sympas, rembobinez* de Michel Gondry
(New Line Cinema, Focus Features, Partizan: tous droits réservés)

Le projet initial de notre doctorat, celui-là même que nous avons porté en 2008 pour obtenir une bourse « Futur et Ruptures » de la Fondation TELECOM, se voulait justement le reflet de ces évolutions et de ces préoccupations, en proposant une comparaison entre plusieurs formats empruntés par la créativité fanique sur Internet, notamment les fanfictions et les vidéos amateurs qui réutilisent des extraits du produit médiatique objet de l'enthousiasme. Le programme « Futur et Ruptures » exigeant une attention particulière aux innovations et une évaluation prospective et socioéconomique des nouveaux usages, nous pensions qu'il fallait absolument traiter des créations amateurs audiovisuelles, car elles étaient les plus visibles par leur format et par les réactions qu'elles suscitaient chez les industries culturelles, avec des affaires, concernant par exemple YouTube, portées devant les tribunaux et l'invention de techniques pour repérer les usages illégaux des contenus comme le tatouage (*watermarking*) des images officielles. L'idée était alors de montrer les logiques communes à ces pratiques vidéo et à celle, plus ancienne mais tout aussi foisonnante, des fanfictions, ainsi que les spécialisations auxquelles elles conduisent, puisque ce ne sont pas toujours les mêmes amateurs qui font du montage vidéo ou qui écrivent des récits dérivés de produits médiatiques existants. Notre recherche en porte encore les séquelles puisque nous avons forgé le concept de « création dérivée » pour rassembler ces pratiques transformatives et bien d'autres, mais aussi pour cesser de les associer trop étroitement à la période récente et à Internet : nous avons d'emblée fait le choix d'aborder ces pratiques culturelles sur le temps long et nous avons donc

construit un cadre théorique susceptible d'être réutilisé pour de multiples exemples de créations dérivées.

Toutefois, et même si c'est tout un pan de notre recherche que nous avons dû abandonner en chemin (avec les lectures et surtout la constitution de corpus qui vont avec), la spécificité des reprises textuelles d'un côté et audiovisuelles de l'autre, ne nous permettait pas, en une seule enquête, de traiter ces objets avec le même degré d'approfondissement. Leurs temporalités différentes – l'image animée ayant une histoire bien entendu beaucoup plus courte que celle de l'écrit – et surtout la diversité interne des reprises vidéo¹⁷ nous ont conduit à restreindre, pour le moment, notre champ d'étude. Cela n'altérerait en rien l'actualité de notre sujet, d'autant que les fanfictions allaient entretemps poursuivre leur mue...

➤ Une pratique sortie du placard ?

Au cours des quelques années de cette recherche, nous ne pensions pas que les fanfictions allaient en fait bénéficier de ce mouvement favorable aux activités amateurs d'une façon encore plus directe. Pourtant, les industries culturelles ont effectivement tenté de rééquilibrer leur attitude face aux fanfictions, en passant d'une posture généralement indifférente ou parfois méfiante (avec l'envoi aux fans de menaces de poursuites judiciaires), à des tentatives de valorisation, voire de récupération des écrits, y compris en France, où leur prise en compte avaient été nulle jusque-là. Nous avons perçu ce changement tout d'abord au travers des premières apparitions, certes furtives mais significatives, des fanfictions et de leurs auteurs dans d'autres produits culturels : nous pensons, entre autres, à des séries télévisées américaines comme *The Good Wife* ou *Supernatural*, où les personnages principaux sont confrontés au phénomène des fanfictions, avec d'ailleurs un traitement hétérogène, sans doute à mettre en regard des publics-cibles de ces deux programmes¹⁸. En France, encore aucune mention dans une production audiovisuelle, mais c'est un roman, prix Médicis 2012, qui a

¹⁷ Les montages vidéo posaient la difficulté, entre autres, de se démultiplier en sous-genres, comme les fausses bandes-annonces (ou *mashup trailers*), le *vidding*, les YouTube Poop ou le *fansubbing*, beaucoup plus hétérogènes et instables que ceux des fanfictions ; nous limiter à l'un d'entre eux limitait aussi la portée de la comparaison.

¹⁸ Dans la série dramatique de la chaîne CBS *The Good Wife*, qui se déroule dans le milieu juridique, la fanfiction est par exemple une pratique de fan plutôt honteuse : pour se garantir une image sans taches sur Internet et espérer une nomination à un poste prestigieux, une des protagonistes doit effacer tout lien avec une histoire qu'elle (ou sa femme de ménage ?) aurait écrite à propos de la série, qui existe réellement, *Vampire Diaries* (saison 4, épisode 19 ; 2013). En revanche, dans *Supernatural*, série fantastique de la chaîne câblée CW à destination des adolescents et des jeunes adultes, les deux héros font la découverte de fanfictions qui les mettent eux-mêmes en scène, ce qui en fait un clin d'œil particulièrement savoureux pour les fans (saison 4, épisode 18 ; 2009). Sur *Supernatural* et sa stratégie particulière à destination des fans, voir Felschow, 2010.

utilisé les fanfictions comme support de tout un chapitre, ce qui indique à nouveau une diffusion de la pratique au-delà de ses seuls connaisseurs. Dans *Féerie générale*, l'auteure Emmanuelle Pireyre a ainsi fourni l'une des seules représentations littéraires de l'écriture et de la publication de textes, vues de l'intérieur : un de ses personnages, Batoule, une adolescente musulmane, décide de créer avec une amie un site internet dont une partie est consacrée à l'hébergement de fanfictions, ce qui est l'occasion de jouer sur les contrastes entre les valeurs morales de la jeune fille, son existence routinière au collège et son intense activité créative (et parfois subversive) derrière son écran d'ordinateur...

Au-delà de ces signaux faibles, nous avons surtout observé des maisons d'édition adopter des démarches relativement inédites vis-à-vis de ces textes écrits par des fans. Nous avons déjà évoqué les cas particuliers de *Cinquante nuances de Grey* et de *Beautiful Bastard* où ce sont des textes déjà publiés en ligne, au prix de la disparition de tout lien apparent avec l'œuvre source, qui ont ensuite été édités de manière traditionnelle. Pour quelques auteurs, la renommée acquise en ligne grâce aux fanfictions a pu devenir un argument pour convaincre des maisons d'édition de publier leurs histoires originales : citons, entre autres, la chilienne Francisca Solar, auteure de *La Séptima M* en 2006, l'américaine Cassandra Clare, à l'origine de la série de romans *La Cité des ténèbres* (*The Mortal Instruments*) à partir de 2007, ou la française Cécile Duquenne qui a publié *Entrechats* en 2010 ou *Quadruple assassinat dans la rue Morgue* en 2012, toutes après avoir écrit des fanfictions inspirées de la saga *Harry Potter*. En parallèle, certaines maisons d'édition ont vu dans les fanfictions un bon moyen pour engager leurs lecteurs dans une relation plus étroite et participative, ce qui les a amenés à de nouvelles initiatives promotionnelles : en France, Hachette Jeunesse a été le plus loin, en proposant, sur son site dédié Lecture Academy, un espace communautaire avec des concours de fanfictions liées aux sorties des ouvrages de ses collections, avec parfois pour les gagnants la possibilité d'être publiés dans un tome à venir¹⁹ ; de même, un *prequel* de la série de romans *Tara Duncan*, écrit originalement par un fan mais cosigné avec l'auteure originale, sera publié chez Michel Lafon en novembre 2013²⁰. Enfin, dernière manifestation en date de l'intérêt accru des industries culturelles pour les fanfictions : l'ouverture par le groupe Amazon, en juin 2013 aux États-Unis, du service Kindle Worlds. Ce dernier permet aux auteurs de fanfictions inspirées de franchises avec lesquels le groupe a signé des accords (comme *Gossip Girls*, *Vampire Diaries* ou *Pretty Little Liars* pour les plus connues en

¹⁹ <http://www.lecture-academy.com/> (accédé le 15 juillet 2013).

²⁰ Fred Ricou, « Novembre 2013, première fan fiction éditée de Tara Duncan », *Les histoires sans fin par ActuaLitté*, 17 juillet 2013 (<http://jeunesse.actualitte.com/personnalites/novembre-2013-premiere-fan-fiction-editee-de-tara-duncan-589.htm> ; accédé le 15 juillet 2013).

France) de vendre leurs textes sous la forme *d'e-books*, le prix rétribuant à la fois Amazon, l'éditeur ou le studio original et l'auteur du texte. Quel que soit l'avenir de cette initiative et sa réussite auprès des fans, le fait qu'un acteur aussi important de la vente en ligne de produits culturels s'intéresse aux activités des fans et décide de monétiser leurs créations, marque bien un changement de statut pour les fanfictions.

N'en jetons plus : les fanfictions participent bien des évolutions culturelles de ce début de XXI^e siècle et commencent, à leur niveau, à troubler un peu plus le fonctionnement du marché du livre, répondant donc à elles seules, au passage, aux réquisits du programme « Futur et Ruptures », en termes d'innovation et d'enjeux socioéconomiques ; ces transformations récentes nous ont donc conforté dans notre choix de renoncer à l'étude des vidéos de fans. Néanmoins, l'aggiornamento autour des fanfictions reste partiel et déséquilibré : la vulgarisation du phénomène auprès du grand public avance à pas comptés, au gré des succès de librairie et d'événements comme le lancement de Kindle Worlds, relayé en France jusque dans *Le Figaro* par exemple²¹. Cette focalisation offre une vision nécessairement tronquée des textes, puisque seuls ceux « publiables » semblent avoir un intérêt : les fanfictions de mauvaise qualité et celles au contenu plus tendancieux encore que ce que l'on trouve dans les *Fifty Shades of Grey* – comme celles qui mettent en scène les relations homosexuelles entre des personnages masculins normalement hétérosexuels dans l'œuvre source : c'est le fameux genre du *slash* –, sont la plupart du temps évacués du tableau ; seuls quelques articles écrits par des écrivains ou mobilisant les travaux universitaires sur le sujet touchent aux enjeux les plus problématiques, mais ils ont le plus souvent été publiés dans la presse anglo-saxonne²².

Du côté académique justement, l'écart entre les recherches anglo-saxonnes et francophones est flagrant. Certes, la situation est légèrement meilleure que lorsque nous avons mené notre première enquête exploratoire sur le sujet, dans le cadre de notre Master en 2006-2007, où il n'y avait en tout et pour tout qu'un seul article en français traitant directement du sujet (Martin, 2007). Cependant, encore en 2013, les travaux francophones se limitent surtout à des mémoires d'étudiants issus de diverses disciplines (sociologie, SIC, lettres, études anglophones, etc.) et les articles publiés, parfois très courts, se comptent encore sur les doigts

²¹ Lucie Ronfaut, « Amazon s'empare du marché de la "fanfiction" », *Le Figaro*, 24 mai 2013 (<http://www.lefigaro.fr/hightech/2013/05/23/01007-20130523ARTFIG00596-amazon-s-empare-du-marche-de-la-fanfiction.php> ; accédé le 15 juillet 2013).

²² Voir notamment « The Boy Who Lived Forever » par Lev Grossman, paru dans le magazine *Time* le 7 juillet 2011 (<http://www.time.com/time/arts/article/0,8599,2081784,00.html> ; accédé le 15 juillet 2013) ou « In the beginning, there was fan fiction: from the four gospels to Fifty Shades » par Ewan Morrison, paru dans *The Guardian*, le 13 août 2012 (<http://www.guardian.co.uk/books/2012/aug/13/fan-fiction-fifty-shades-grey> ; accédé le 15 juillet 2013).

de la main²³. Cela paraît bien mince à côté de la bibliographie en anglais qui comptent plusieurs dizaines d'articles et quelques ouvrages, même en lui retirant les recherches qui traitent de plusieurs pratiques de fans à la fois²⁴. Même si les fanfictions en français sont aujourd'hui en nombre bien moindre que celles en anglais sur Internet, elles représentent pourtant au moins plusieurs dizaines de milliers de texte : la pratique s'est donc aussi implantée en France, en Belgique ou encore au Québec francophone, ce qui reste à expliquer. Mais quelle que soit leur importance quantitative de surcroît, le peu d'intérêt qu'elles ont jusque-là suscité révèle d'abord les difficultés de la recherche francophone, et avant tout française, à traiter des pratiques et des objets culturels populaires – nous aurons l'occasion d'en rappeler certaines raisons –, même si les choses sont en train de changer, en particulier sous l'effet d'une certaine banalisation de la culture numérique (Jouët, 2011 ; Allard & Blondeau, 2007).

Une thèse en français qui traite des fanfictions en 2013 se trouve par conséquent à la croisée des chemins. Il faut d'un côté éclairer ces changements de statut en cours pour les fanfictions, mais sans se laisser aveugler par l'actualité : il est par exemple prématuré, voire erroné de parler de légitimation culturelle du phénomène, ce qui incite à travailler sur le temps long. De l'autre, il ne faut pas simplement répliquer les travaux (anglo-saxons) existants pour traiter maintenant des fanfictions francophones, mais plutôt se demander si nous ne pouvons pas proposer des perspectives inédites, grâce au recul que nous offre notre déficit de recherche, et surtout en invitant des perspectives théoriques moins connues des anglo-saxons. Pour répondre à ce double objectif, nous avons donc adopté une démarche qui tente de montrer que les fanfictions sont une modalité possible de l'engagement des publics face à des œuvres de fiction, c'est-à-dire une pratique dont il est possible de recomposer les conventions et les contraintes qui s'exercent sur elles en ne se limitant pas à la période récente, marquée par leur migration sur Internet ou même à leur « apparition » dans les années 1960 : nous allons donc interroger les conditions, toujours socialement situées, dans lesquelles les individus reçoivent les fictions, pour comprendre ce qui amène certains à se les approprier et à exprimer, à travers leurs textes, plus qu'un attachement à un univers fictionnel.

²³ Mentionnons Torres, 2008 ; Sagnet, 2009 ; Chibout & Martin, 2010 ; Cristofari, 2010 ; Helly, 2011 ; Boucherit, 2012 ; ainsi que nos propres contributions.

²⁴ Nous renvoyons jusqu'en 2006 à la bibliographie de Hellekson & Busse (2006 : 16-40), même si elle comprend de nombreux élargissements aux *fan studies* en général ; plusieurs chercheurs tentent de la maintenir actualisée à travers le groupe « Fan Studies Bibliography » sur le service de bibliographie en ligne Zotero (https://www.zotero.org/groups/fan_studies_bibliography ; accédé le 15 juillet 2013).

➤ Pouvoirs de la fiction

Si nous avons donc limité le nombre de créations dérivées à aborder, cela ne signifie pas que nous ayons réduit l'ambition théorique et empirique de notre recherche. Au contraire, réfléchir sur les fanfictions permet d'approcher certains des processus fondamentaux de la réception, et notamment celle des œuvres fictionnelles, ce qui n'est pas rien pour les sciences sociales et à l'heure où l'offre de fictions textuelles et audiovisuelles n'a jamais été aussi grande. Il est vrai que les études de réception ont déjà fait de grands progrès à partir du moment où elles ont redonné au récepteur un rôle actif, en ce qu'il participe à la co-construction du sens et n'est pas le simple réceptacle des différents messages qu'il reçoit ; c'est le résultat de l'intégration, par une partie des chercheurs, du modèle « texte-lecteur », issus des études littéraires, et des études empiriques sur des publics concrets, comme celles des *cultural studies* dans les années 1980²⁵. Cependant, comme l'a souligné Daniel Dayan, pourtant un des passeurs de ces nouvelles approches dans la recherche francophone, tous les « mystères de la réception » n'en sont pas résolus pour autant : le risque est autant de traiter d'un récepteur fictif ou imaginaire, si le chercheur continue de le construire à partir du texte, que de forcer la parole de récepteurs réels – Dayan parle de « ventriloquie » –, si le chercheur est en quête de publics alors que n'existe aucun sentiment d'appartenance entre récepteurs ou que la réflexivité qu'il leur prête dépasse de loin leur expérience concrète de la réception (Dayan, 1992).

Il y a donc un réel avantage à disposer de traces de réception directement produites par les récepteurs, pour éviter ces écueils, à l'image des créations dérivées et donc en particulier des fanfictions. D'aucuns diront sans doute que cela reste un matériau fictionnel, ce qui introduit un masque ou une entropie supplémentaire dans l'analyse de la réception : c'est ici le caractère fictif et donc trompeur de la fiction qui est mis en avant. Pourtant, comme nous ne cesserons de le voir dans cette recherche, cette propension à la fictionnalisation n'est-elle pas un élément constitutif du processus de réception ? Chaque fois qu'une histoire suscite un certain enthousiasme, ne cherche-t-on pas à en imaginer la suite ou à s'y projeter, ne serait-ce que quelques instants ? Même s'il ne faut pas être dupe et croire qu'il s'agit d'une expression totalement libre, les fanfictions donnent bien accès à une partie de ce que représentent les fictions pour les individus, alors que nous pourrions penser que cela relève de l'ineffable et des seules représentations mentales individuelles.

²⁵ Voir les synthèses de Maigret, 2003 ou de Le Grignou, 2003. Voir aussi notre chapitre 1.

Rappelons que les produits médiatiques originaux ne sont pas qu'une somme d'idées, de signes et d'effets de style, plus ou moins bien arrangés, mais qu'ils réussissent à créer des mondes possibles ou des univers fictionnels, avec des lieux, des objets et surtout des personnages. Or, s'il faut la plupart du temps se contenter des représentations « autorisées », à travers les illustrations ou les adaptations de ces mondes, qui sont en vérité le résultat de productions toujours collectives et contextualisées (Chalvon-Demersay, 2005), les fanfictions sont une manière d'entrevoir des représentations profanes qui ont elles aussi leurs contraintes d'expression. Ces textes présentent notamment la particularité de relever d'une écriture « au second degré » (Saint-Amand, 2009), mais contrairement à d'autres, le lien avec l'œuvre première est ici pleinement assumé, jusque dans une greffe, plus ou moins intrusive, sur l'univers fictionnel de départ, puisqu'il peut y avoir retour des personnages, prolongation des événements, voire bifurcations vers un autre dénouement... Avec ce genre particulier de création dérivée, nous ne sommes donc pas simplement face à de l'intertextualité, c'est-à-dire face à un texte qui fait référence à d'autres textes : nous assistons à des opérations transformatives plus précises où la fiction elle-même est convoquée, avant d'être éventuellement malmenée ; les avancées de la narratologie, en particulier les récents travaux de Richard Saint-Gelais sur la transfictionnalité (2011), ne seront donc pas de trop pour en saisir le fonctionnement et les conséquences.

En étudiant les fanfictions actuelles ainsi que leurs éventuels ancêtres, nous pourrions justement observer comment les univers fictionnels prennent alors consistance en dehors de leurs fictions d'origine, pour commencer à prendre une épaisseur ou une signification sociale, nécessaire à leur inscription dans une culture. Nous verrons en particulier que si certains personnages fictionnels, à l'image de Don Juan ou de Sherlock Holmes, réussissent à s'installer dans l'imaginaire collectif ou à devenir « triviaux » pour parler comme Yves Jeanneret²⁶, et ce même chez des personnes qui n'ont pas lu ou vu les œuvres qui les ont originellement « créés », c'est aussi grâce à ces processus créatifs d'appropriation qui à la fois les altèrent et les rendent redondants. Cela souligne encore la capacité de ces écrits à dévoiler les pouvoirs de la fiction, mais aussi les vertiges que cette dernière peut susciter, puisqu'ils mettent en évidence une certaine porosité entre le fictionnel et le réel ; nous verrons par exemple des lecteurs agir comme si des personnages de fiction étaient réels ou des écrivains faire comme si leurs personnages étaient leurs enfants... Cela renvoie aux conditions de possibilité de ces appropriations et manipulations fictionnelles, qui ne se déroulent jamais en

²⁶ Les composantes d'un univers fictionnel font tout à fait partie de ces « êtres culturels » dont Jeanneret étudie les multiples voies par lesquels ils circulent et se sédimentent socialement (Jeanneret, 2008).

vase en clos. Ainsi, nous devons discuter des facteurs esthétiques et sociologiques qui déterminent la forme dans laquelle s'actualisent les créations dérivées à un instant déterminé, d'où la prise en compte de tous les autres acteurs qui interviennent dans leur écriture et leur publication, des créateurs « originaux », peut-être en mal d'autorité, aux publics auxquels elles sont censées s'adresser.

➤ Un relai de communication et de sociabilité

Ces considérations fictionnelles ne doivent pas nous faire oublier que les fanfictions restent des actes énonciatifs concrets, c'est-à-dire qu'au-delà d'écrire des textes, les auteurs les publient, qui plus est aujourd'hui sur Internet, les rendant lisibles à autrui. Rappeler ce genre d'évidence ne nous place pas sur un plan différent ou indépendant du précédent, en apparence plus narratologique ou symbolique : si autant d'individus se saisissent de fictions et font l'effort, en temps et en énergie, pour coucher par écrit leurs interprétations d'un produit médiatique, en les transformant au passage en nouvelle matière fictionnelle, ce n'est pas seulement pour la beauté du geste. Pour comprendre les formes prises historiquement par ces textes ainsi que leur contenu, il faut donc savoir comment ils sont façonnés non seulement par l'auteur et son rapport à l'univers fictionnel d'origine, mais aussi par le support sur lequel ils les écrivent, par les acteurs avec qui ils coopèrent pour que le texte soit publié, par les attentes et les réactions de leurs lecteurs, ou encore par le contexte politique, juridique et économique qui peut leur être plus ou moins favorable. Nous retrouvons là des questionnements plus classiques en sociologie de l'art et de la culture sur la production collective des œuvres que nous appliquons ici aux créations dérivées, et en particulier aux fanfictions : grâce à un cadre théorique qui associe l'approche en termes de « mondes de l'art » de Howard Becker (2006[1982]) et les enseignements de l'histoire culturelle du livre et de l'écrit, au travers notamment des travaux de Roger Chartier, que nous aurons l'occasion d'exposer en détail, la teneur de ces réécritures et leur essor actuel commencent à trouver des pistes d'explication.

Même dans le cas de la textualité numérique aujourd'hui²⁷, nous verrons que les textes ne se trouvent pas n'importe où sur Internet et que les espaces de mise en ligne représentent à la fois des contraintes et des opportunités : la migration des fanfictions des fanzines vers certains sites de dépôt en ligne est loin d'avoir été une opération neutre et il faut en mesurer

²⁷ Nous éviterons à dessein l'expression de « littérature numérique » au sujet des fanfictions, même si nous ne dénisons aucunement les qualités littéraires d'une partie d'entre elles : non seulement elles ont une histoire antérieure au nouveau média, mais dans leur forme actuelle, les textes ne s'appuient pas (ou pas encore), dans leur lettre même, sur les propriétés techniques du numérique (comme le multimédia ou l'hypertextualité). Cf. Bouchardon *et al.*, 2007.

les conséquences sur les processus d'écriture et de publication, comme sur les possibilités d'interaction avec le lectorat. Les textes portent en effet la marque des conventions et surtout des relations entre les fans, ce qui est toujours le cas sur le Web : nous devons donc savoir comment se sont adaptées ces conventions et s'il en est apparu de nouvelles, ce qui a des conséquences sur la forme et le contenu des textes.

Vues sous cet angle, les fanfictions montrent ainsi qu'elles sont plus qu'une source d'information sur les modes de réception de tel ou tel produit médiatique ou sur les projections mentales, voire les fantasmes personnels de certains récepteurs. Comme toute pratique culturelle, cette activité participe de la présentation de soi de l'individu et à travers elle, les auteurs commencent à interagir avec autrui, ici leurs lecteurs, même dans le contexte souvent dématérialisé et désynchronisé d'Internet : ils affichent des préférences culturelles, à commencer par la source d'inspiration de leurs textes ; ils laissent filtrer des renseignements personnels, ce qui permet de commencer à les situer socialement ; enfin, ils abordent fréquemment des thématiques qui font clairement passer les intrigues originales au second plan, ce qui est là encore le signe qu'ils communiquent déjà avec des lecteurs, potentiels ou réels, au moment de l'écriture. Comme y invite la sociologie des usages (Jouët, 2011), nous avons donc tout fait pour éviter de fétichiser ces traces de réception qu'incarnent les fanfictions en montrant que les internautes qui aujourd'hui les publient sont plus que des pseudonymes et que ce n'est pas un hasard s'il s'agit majoritairement de jeunes filles et de jeunes femmes. De même, nous avons tenté de reconstituer les réseaux de sociabilité dont les fanfictions sont le vecteur : les auteurs n'écrivent jamais que pour eux-mêmes et il est possible de retrouver dans leurs créations l'existence et l'influence de communautés de fans, dont la cohabitation n'est pas toujours pacifique d'ailleurs. Cette approche sous le signe des interactions reste le meilleur moyen pour éclairer cette majorité de textes mal orthographiés, difficilement compréhensibles ou encore non terminés : si les fanfictions peuvent être un moyen pour apprendre à mieux écrire, tous les auteurs ne souhaitent pas devenir les écrivains de demain et apprécient surtout l'écho que leurs créations pourront peut-être trouver chez d'autres lecteurs qui sont avant tout des pairs.

➤ Terrains d'enquête et parcours de recherche

Afin d'aborder concrètement cet ensemble de questions, nous avons dû bien sûr borner et hiérarchiser un terrain d'étude afin de ne pas nous perdre dans cet océan de textes aujourd'hui accessibles sur la toile, d'autant que la mise en perspective historique des fanfictions exigeait déjà la synthèse d'un grand nombre de travaux sur la littérature des siècles

passés. Un des objectifs étant de démontrer que les gestes transformatifs à l'œuvre dans l'écriture d'une fanfiction ne sont pas une stricte nouveauté, liée à Internet ou plus généralement à la culture mass-médiatique, un retour sur l'histoire littéraire, sous le signe de la reprise d'œuvres fictionnelles à succès et des sociabilités entre lecteurs, s'imposait : en vue de comparaisons, nous avons donc été puisé des exemples essentiellement au sein des littératures françaises et anglo-saxonnes, du XVI^e siècle à nos jours, ce qui était déjà une vaste entreprise, s'inscrivant dans la continuité de notre double formation en sciences sociales et en lettres ; c'était par ailleurs mettre en pratique cette pluridisciplinarité que nous avons cru et que nous croyons toujours indispensable face à ce sujet.

Il n'est toutefois pas toujours facile de manipuler la littérature sur le temps long. D'un côté, certaines œuvres sont déjà à elles seules très riches d'enseignements par leur retentissement littéraire, au moment de leur parution ou *a posteriori*, et ont donc suscité une littérature secondaire conséquente : aussi, nous espérons ne pas trop frustrer, par exemple, les amateurs de la *Nouvelle Héloïse* de Jean-Jacques Rousseau ou ceux des romans de Jane Austen, qui ne (re)découvriront ces textes que par bribes, avec parfois plus d'insistance sur leur contexte de production que sur leur contenu et avec nécessairement des aspects laissés sous silence. De l'autre, parce que nous traitons de littérature dérivative (de suites, d'adaptations, etc.), c'est parfois le manque de travaux qui s'est fait ressentir, même si plusieurs chantiers ouverts récemment révèlent que c'est moins par absence de données qu'en raison d'aprioris esthétiques qu'elle avait été sous-étudiée : nous aurons donc l'occasion de lever une partie du voile sur des pratiques de reprise fictionnelle peu ou mal connues et surtout d'établir des liens entre elles, pour retrouver et distinguer les éventuels ancêtres des fanfictions.

Dans le même temps, puisque nous cherchions à savoir pourquoi les fanfictions se sont si bien acclimatées à la publication numérique et à déterminer les raisons qui expliquent leur contenu et leur format actuel, nous avons également pris appui sur un corpus de fanfictions contemporaines, pour lequel il a fallu faire des choix : nous avons fait celui de ne traiter que d'un seul « fandom »²⁸, à savoir celui de la saga *Harry Potter*, et d'étudier un corpus représentatif de « potterfictions » francophones²⁹. Contrairement à beaucoup d'autres

²⁸ Abréviation anglo-saxonne de « *fan domain* » ou « *fan kingdom* », le terme fandom n'a pas d'équivalent en français : il permet en effet de désigner de manière condensée l'ensemble des fans d'un même produit médiatique et toute leur production profane à son sujet : fan-clubs, fanzines, fanfictions, images et dessins (*fan art*), vidéos, chansons et musiques (*filking*), sites internet, etc.

²⁹ *Harry Potter* est un ensemble de sept romans publiés entre 1997 et 2007 par la romancière britannique Joanne Kathleen Rowling, plus connue sous le nom de J. K. Rowling : dans un monde où coexistent humains et magiciens, on y découvre le jeune Harry Potter qui intègre l'école de sorcellerie Poudlard ; durant sept années de

recherches sur les fans toutefois, nous n'aurons que peu de révélations à faire sur notre position personnelle vis-à-vis de ce terrain d'étude : si nous avons été un lecteur plutôt fidèle des romans de J. K. Rowling et un spectateur régulier des films qui ont été tirés de son œuvre, nous n'avons pas participé aux manifestations collectives autour de la sortie des différents, ni à une quelconque communauté de fans ; nous n'avons par ailleurs jamais écrit de fanfiction. Selon l'expression consacrée au sein des *fan studies* (cf. Hills, 2002 : 1-21), nous n'étions pas un « *aca-fan* » de *Harry Potter* et encore moins des potterfictions en commençant cette étude, mais cette œuvre source présentait plusieurs avantages : outre le fait que nous l'avions déjà fréquentée, son « canon » est assez restreint avec sept romans, même si nous verrons que ses frontières, avec l'existence des films, d'ouvrages complémentaires signés de Rowling et de révélations sur l'intrigue lors d'interviews, ne rendent pas les choses si faciles ; avant toute chose, *Harry Potter* est le produit médiatique fictionnel qui a généré le plus de fanfictions, d'où un matériau abondant et un mystère à éclaircir : quelle ont donc été les affinités électives entre ces romans (et ces films) et les activités faniques, en particulier la production d'autant de fanfictions ? À partir d'un corpus de 1 001 « potterfictions » extraites de fanfiction.net et d'observations ethnographiques sur le fonctionnement de ce site, nous avons donc mené notre recherche, dont nous pouvons maintenant dévoiler la progression.

Les deux premiers chapitres seront tout d'abord un approfondissement de ces propos introductifs, puisque nous y expliciterons de quelle manière nous avons traité ces différents matériaux d'enquête. Comme nous venons de le voir, les enjeux sociologiques et culturels abordés par l'intermédiaire des fanfictions dépassent en réalité largement cette pratique particulière de réécriture : c'est la raison pour laquelle nous pensons que ce travail est moins un guide pour naviguer à travers ces textes, qu'une étape dans la construction d'un modèle de compréhension des nombreuses activités transformatives, des plus contemporaines aux plus anciennes. En conséquence, nous commencerons par revenir sur la signification sociale de l'engagement des publics pour tel ou tel contenu médiatique (chapitre 1) : pour cela, nous introduirons notre concept de « création dérivée » et pointerons les difficultés qu'il peut exister à étudier de telles pratiques culturelles, en apparence populaires. Le lecteur déjà au fait des débats sur les notions d'amateur ou de fans, et des difficultés de la recherche française à traiter de ces sujets pourra sans doute s'épargner la lecture de quelques passages, mais ce

formation qui correspondent chacune à un tome, il traversera avec ses amis Hermione Granger et Ron Weasley de nombreuses épreuves, sous la menace du retour du sorcier malveillant Lord Voldemort, le meurtrier de ses parents... L'heptalogie fait partie des séries de fiction les plus vendues dans le monde (plus de 450 millions d'exemplaires en 2013, toutes langues confondues) et a été un phénomène éditorial majeur des années 2000, sur lequel nous reviendrons bien entendu à plusieurs reprises, donnant lieu à des adaptations cinématographiques (8 films) et à un très grand nombre de produits dérivés. Voir Smadja & Bruno, 2007.

préalable conceptuel sur les possibilités d'une recherche sur les créations dérivées nous a semblé encore indispensable en 2013.

Au bagage théorique succèdera le bagage méthodologique, puisque nous indiquerons ensuite comment nous avons constitué notre corpus de fanfictions, car cela détermine la portée de nos interprétations et de nos résultats (chapitre 2). Nous décrirons donc ici notre mode de sélection des textes, qui tranche avec de nombreux travaux existants sur le sujet. Par ailleurs, en détaillant aussi la manière dont nous les avons analysés et éclairés par d'autres données ethnographiques, nous évoquerons par ailleurs les enjeux liés à l'étude de textes fictionnels en sciences sociales.

Une fois rappelés ces préalables, nous entrerons au cœur de notre sujet avec une mise en perspective sociohistorique des fanfictions (chapitre 3) : nous battons alors en brèche une partie des évidences sur l'universalité de cette pratique et jetterons un regard mieux informé sur les prédécesseurs habituellement attribués au phénomène, comme les dérivations autour de Jane Austen, de Sherlock Holmes, ainsi que sur la période des fanzines, grâce à une approche multi-généalogique. Nous y préciserons donc comment l'étude des fanfictions permet des avancées en sociologie de la littérature, en offrant des perspectives inédites sur des phénomènes littéraires connexes, d'hier à d'aujourd'hui.

Nous pourrions enfin aborder les spécificités des fanfictions publiées actuellement sur Internet, en démontrant précisément que leur forme et leur contenu ne répondent pas qu'aux seules envies de leurs auteurs (chapitre 4) : ces textes sont le résultat d'une fabrication collective, marquée par de nombreuses conventions, dont nous comprendrons mieux l'origine en considérant, qu'il existe, *mutatis mutandis*, un « monde », au sens de Howard Becker, des fanfictions. Nous procéderons à l'exploration de ce monde, en détaillant ses acteurs qui sont autant des fans que les industries culturelles, et à travers leurs interactions, nous mettrons en évidence que les fanfictions sont effectivement bien loin d'être une forme de libre expression sur les fictions à succès du moment.

Chapitre 1 : Une affaire de passionnés ?

Créations dérivées et sociologie de la culture

Dans son introduction à l'*Histoire du pastiche*, Paul Aron montre pourquoi bon nombre des précédentes études sur le pastiche ont paradoxalement été un frein à l'écriture d'une histoire générale du pastiche : à trop vouloir décrire les caractéristiques formelles du pastiche, c'est-à-dire évaluer le degré de transformation entre un texte original et son (ou ses) pastiche(s), on ne dit finalement rien ou pas grand chose des raisons qui expliquent que telle ou telle forme de pastiche ait été privilégiée à telle ou telle époque, en atténuant au passage la variabilité des pastiches ; au mieux, en cherche-t-on les motivations chez le pasticheur ou le pastiché... Le pastiche n'est pourtant pas qu'imitation stylistique, et plutôt que de « caractériser [les] transformations textuelles » à l'œuvre, le chercheur a proposé une seconde voie qui consiste à « cerner l'espace social de la pratique du pastiche et [...] suivre son développement historique », en observant les effets du pastiches chemin faisant, c'est-à-dire en fonction des contextes de production, et non dans l'absolu (Aron, 2008 : 18). En généralisant cette approche, les pratiques créatives dans leur sens le plus large, donc aussi celles des amateurs – et alors que, pendant trop longtemps, les seules pratiques esthétiques ou à l'art, avec ou sans majuscule, ont semblé mériter attention – ne répondent pas à des catégories préétablies, comme des « genres » par exemple, mais sont le résultat de contraintes matérielles, de modes d'organisation de la création, de hiérarchies, réelles ou supposées, entre les créateurs ou encore de contextes institutionnels plus ou moins favorables ; elles en deviennent dès lors des sources d'information précieuses pour comprendre la ou plutôt les cultures qui traversent une société. ce qui rejoint les préoccupations de certains programmes de recherche en sociologie de l'art et de la culture, comme ceux marqués par les travaux de Howard Becker sur les « mondes de l'art » (Becker, 2006 [1982]), où une approche interactionniste et constructiviste des genres (musicaux, littéraires, etc.) permet par exemple de mieux comprendre les différents ressorts de la création dans des contextes variés¹.

C'est un questionnement semblable que nous allons ici appliquer à des productions amateurs, à savoir ici les fanfictions inspirées par la saga *Harry Potter*, aujourd'hui majoritairement présentes sur Internet et emblématiques d'un ensemble plus large, que nous appelons les « créations dérivées ». Dans le présent chapitre, nous nous proposons non seulement de définir plus précisément ce que sont ces créations engendrées par certaines

¹ Entre autres, pour une enquête récente sur les genres musicaux populaires aux États-Unis, voir Lena, 2012.

œuvres ou produits médiatiques à succès, mais également de développer cette approche théorique qui permet d'expliquer leur fonctionnement actuel comme passé, c'est-à-dire entrevoir les raisons pour lesquelles certaines formes de créations dérivées ont tendance à proliférer sur certaines scènes sociales et pas sur d'autres. Pour rendre compte de l'existence de ces pratiques culturelles contemporaines, très référencées et souvent peu connues du grand public, nous avons dû nous positionner au sein d'une littérature fragmentée et contre toute attente foisonnante, probablement parce qu'elles sont entrées dans un nouveau stade de publicisation en partie grâce aux nouvelles technologies, mais leur intérêt sociologique ne s'arrête sans doute pas là. Ainsi, tandis que les travaux récents sur le numérique, de plus en plus repris par les médias, évoquent le développement d'une « culture de la participation » (ou « *participatory culture* »), tel Jenkins (2006) ou d'un « sacre de l'amateur », tel Flichy (2010), pour englober tous les contenus mis en ligne par les internautes, ne devrait-on pas commencer par distinguer les formes d'engagement et les groupes sociaux qu'ils recouvrent ? Que sait-on en particulier de la culture *des* amateurs qui s'engagent dans des productions élaborées dans le prolongement d'œuvres médiatiques préexistantes : qui sont-ils et quelles sont leurs références culturelles ?

De même qu'Olivier Caïra, à la suite de Daniel Mackay, se demande par exemple pourquoi les jeux de rôles ont connu leur véritable naissance dans les années 1970 et leur heure de gloire dans les années 1980-1990 (Caïra, 2007 : 143-144), il nous faut comprendre ce qui pousse la créativité de certains individus à s'incarner sous telle ou telle forme concrète, ici des « créations dérivées » : ce renversement de perspective – toujours par rapport aux strictes approches formalistes ou stylistiques – a l'avantage d'éviter le déterminisme technologique et de conduire à une approche plus ethnographique des créations dérivées. Nous soutenons en particulier que l'étude des créations dérivées ne doit pas devenir l'apanage de quelque *internet* ou *fan studies* au sens strict, ou encore qu'il faudrait créer une énième discipline ou « X-logie » pour les étudier, comme les *cultural studies* en sont trop souvent le réflexe². La sociologie de la culture et des médias, telle que nous souhaiterions la mettre en œuvre ici, sera donc plutôt pluridisciplinaire, puisqu'elle n'hésite pas à s'adjoindre les services de disciplines connexes comme l'histoire ou les études littéraires, pour être en mesure d'apporter un éclairage sur des objets susceptibles de révéler les transformations et les permanences culturelles de notre société. Nous voudrions poser un cadre général pour apprécier les formes d'engagement des publics pour des œuvres fictionnelles. Ici,

² Voir en particulier Mattelart & Neveu, 2003, p. 102.

l'engagement dans ces pratiques ne sera donc pas que « militant » – malgré la forte tendance de la sociologie à accoler ces deux termes³ –, ni le fondement d'une réflexion théorique sur les ressorts de l'action⁴ – ce pour quoi nous n'avons ni les moyens, ni le recul –, mais un biais essentiel pour comprendre la diversité des constructions identitaires autour des créations dérivées : l'investissement en temps, en énergie et parfois en argent que déploient certains individus autour de succès littéraires, cinématographiques ou audiovisuels montre déjà que ces activités ne sont pas que des passions anodines et éphémères. En 2003, l'ouvrage collectif dirigé par Daniel Céfaï et Dominique Pasquier, en osant le rapprochement entre les conceptions politiques et médiatiques de la notion de public, soulignait déjà la complexité des formes d'appartenance à un public et leur variabilité à l'intérieur même d'un seul public⁵ : or, de même qu'il y a plusieurs « sens du public », notre enquête vise à observer la pluralité des sens des engagements liés aux créations dérivées, ceux-ci étant loin d'être uniformes et stables dans le temps et de se résumer à de futilles passions.

Cela supposera de multiples clarifications de vocabulaire, depuis la définition précise de notre objet de recherche jusqu'à la difficulté à trouver des termes qui ne sont pas déjà piégés, par leur propre histoire comme par les courants de recherche qui les utilisent, pour décrire les pratiques et désigner leurs créateurs.

I. Un simple passe-temps ? : l'engagement et ses degrés

A. Définir les « créations dérivées »

Lorsque nous avons commencé cette recherche où, rappelons-le, nous voulions travailler sur différentes déclinaisons de la créativité amateur suscité par la saga *Harry Potter*, nous avons d'abord observé les catégories déjà à disposition. Or, dans un contexte où la numérisation des contenus culturels et le développement d'Internet offrent dorénavant de multiples possibilités aux consommateurs pour récupérer ces contenus et éventuellement les transformer, de nouveaux termes existaient ou tentaient d'exister pour tenter de cataloguer ce que seraient ces « nouveaux » usages et ces « nouvelles » créations, valorisant cette activité et

³ Frédéric Sawicki & Johanna Siméant, « Décloisonner la sociologie de l'engagement militant. Note critique sur quelques tendances récentes des travaux français », *Sociologie du travail*, vol. 51, n°1, pp. 97-125.

⁴ Laurent Thévenot, *L'Action au pluriel. Sociologie des régimes d'engagement*, Paris, La Découverte, 2006. Voir aussi Édouard Gardella, « Le jugement sur l'action. Note critique de *L'action au pluriel. Sociologie des régimes d'engagement* de L. Thévenot », *Tracés*, vol. 2, n°11, pp. 137-158.

⁵ Céfaï & Pasquier, 2003 ; voir en particulier l'introduction.

cette soudaine prise de contrôle apparemment conquise par les individus. Ainsi, les textes ou autres vidéos dérivés de produits médiatiques existants sont aujourd'hui habituellement rattachées, dans les classifications en apparence les plus neutres, à ce vaste ensemble des « contenus générés/créés par les utilisateurs » (UGC/UCC)⁶, qu'experts et grand public apprennent à connaître depuis le milieu des années 2000 dans le sillage du « Web 2.0 ».

En effet, lorsqu'en octobre 2004, dans sa conférence intitulée de façon visionnaire « Web 2.0 », Tim O'Reilly, un spécialiste d'informatique et d'Internet, a popularisé l'expression, en réalité inventée par son collaborateur Dale Dougherty, il pointait entre autres la montée en puissance, sur le Web, des contributions en provenance des internautes eux-mêmes – depuis le simple relai d'hyperliens jusqu'à la création et la publication de contenus textuels ou audiovisuels élaborés –, à côté des productions jusque-là dominantes des industries de médias et autres *start-up*⁷. De même, en 2007, un rapport de l'OCDE (Organisation de Coopération et de Développement Économiques) définissait pour sa part les UCC selon trois caractéristiques qui sont l'exigence de publier (« *publication requirement* »), un effort de création (« *creative effort* ») et l'exercice de cette création en dehors des habitudes et des pratiques professionnelles (« *creation outside of professional routines and practices* »)⁸ : là encore, l'écriture et la mise en ligne de fanfictions ou la réalisation et la diffusion de vidéos amateurs sur les plateformes de partage, peuvent tout à fait entrer dans ce cadre.

Toutefois, tous les UGC ne sont pas aussi indépendants des circuits professionnels et des industries culturelles et il est souvent faux de croire qu'ils représentent une nouveauté radicale au sein des pratiques culturelles. Notre recherche ne portant que sur certaines catégories particulières d'UGC, nous ne pouvions en rester à ce degré de généralité, qui élude les ressorts d'une partie de ces publications en ligne. Adopter une autre terminologie permet d'être plus précis, en répondant à cet objectif de compréhension des mécanismes et

⁶ L'expression est directement importée de l'anglais (« *user generated/created contents* ») ; nous utiliserons justement les acronymes qui en ont été tirés.

⁷ Rappelons que le « Web 2.0 » n'est en rien une évolution technique du Web ou encore d'Internet, contrairement à ce qu'annonce le trompeur « 2.0 », mais une expression construite pour signaler une transformation qui concerne davantage les pratiques des internautes, mais aussi les stratégies commerciales de certains acteurs privés du numérique qui vont jouer sur ces pratiques. Voir Tim O'Reilly, « What Is Web 2.0. Design Patterns and Business Models for the Next Generation of Software », texte pour la seconde conférence « Web 2.0 », octobre 2005 (<http://oreilly.com/pub/a/web2/archive/what-is-web-20.html?page=1>, consulté le 24 avril 2011).

⁸ « Working Party on the Information Economy. Participative Web: User-Created Content », OCDE, Direction pour la Science, la Technologie et l'Industrie, comité pour la politique de l'Information, de l'Informatique et des Communications, 2007, p. 8 (<http://www.oecd.org/dataoecd/57/14/38393115.pdf>, consulté le 24 avril 2011). Voir aussi l'article de Wikipédia « User-generated content » (http://en.wikipedia.org/wiki/User-generated_content, consulté le 24 avril 2011).

spécificités de la culture contemporaine, mais aussi de révéler certaines tensions internes à la notion d'UGC et d'éviter quelques anachronismes. Nous avons proposé l'expression de « créations dérivées » pour désigner et délimiter certaines productions amateurs⁹, qui réutilisent volontairement et explicitement des contenus culturels existants et/ou l'univers fictionnel qu'ils convoquent.

Les contenus « originaux » ou primaires desquels dérivent les créations dérivées partagent la caractéristique d'être aujourd'hui promus par les industries culturelles, quand ils n'ont pas été créés par elles, et sont donc entendus dans un sens très large puisqu'il peut s'agir de romans, de séries télévisées, de films, de jeux vidéos, mais aussi de célébrités, de clubs sportifs, ou encore de marques¹⁰ : quel que soit leur support initial (textuel, sonore, audiovisuel, vidéoludique, etc.), ces contenus font de nos jours l'objet d'une médiatisation importante et variée, amplifiée d'ailleurs par la numérisation, accroissant leur rayonnement culturel, c'est-à-dire que de larges audiences connaissent au moins leur existence, sans nécessairement aller jusqu'à les consommer ; c'est la raison pour laquelle il nous arrivera de les qualifier de contenus « médiatiques », voire « mass-médiatiques ». Les créations dérivées pointent donc elles-mêmes vers un continent de pratiques et d'objets culturels, mais elles permettent d'isoler certains UGC et surtout de ne plus rester focalisé sur les productions numériques.

D'une part, cette notion que nous essayons de construire ici s'inspire en filigrane de l'expression « œuvre dérivée » (« *derivative work* ») : inscrite dans le droit, comme dans la Convention de Berne pour la protection des œuvres littéraires et artistiques¹¹ ou le *Copyright Act* américain¹², celle-ci désigne toute œuvre créée à partir d'autres œuvres préexistantes – le

⁹ C'est-à-dire, dans une première approche, non conçues et réalisées par des professionnels des médias : voir notre discussion sur la notion d'amateur *infra*.

¹⁰ Nul doute que ces trois dernières catégories ne renvoient pas à des êtres imaginaires – ou de fiction diraient certains, même si Olivier Caïra a montré récemment et de manière décisive la complexité de cette notion (Caïra, 2011) –, mais elles n'en ont pas moins un univers fictionnel et même narratif : c'est aussi par leur biographie, réelle ou fantasmée, alimentée par les publications officielles ou la presse de caniveau, qu'« existent » les célébrités, ce qui apparaît dans le travail de Christian Salmon, sur Kate Moss par exemple (Salmon, 2009) ; de même, les clubs sportifs ou les marques ont une histoire, que supporters ou collectionneurs respectivement peuvent s'appuyer pour produire quelque chose en vue de leur célébration. C'est aussi la raison pour laquelle notre définition parle d'univers « narratif » et non simplement « diégétique ».

¹¹ Il s'agit d'un traité international, dont la première version date de 1886 : aujourd'hui géré par l'Organisation Mondiale de la Propriété Intellectuelle (OMPI), institution faisant partie intégrante de l'Organisation des Nations Unies depuis 1974, il est reconnu par 165 États. L'article 2.3, intitulé « Créations dérivées », indique que « sont protégés comme des œuvres originales, sans préjudice des droits de l'auteur de l'œuvre originale, les traductions, adaptations, arrangements de musique et autres transformations d'une œuvre littéraire ou artistique. » (http://www.wipo.int/treaties/fr/ip/berne/trtdocs_wo001.html#P89_12957, consulté le 1^{er} août 2012).

¹² Au titre 17, chapitre 1, paragraphe 101, on trouve la définition suivante : « a “derivative work” is a work based upon one or more preexisting works, such as a translation, musical arrangement, dramatization, fictionalization, motion picture version, sound recording, art reproduction, abridgment, condensation, or any other form in which a work may be recast, transformed, or adapted. A work consisting of editorial revisions,

« à partir de » pouvant donner lieu à des formes très diverses : prolongements, pastiches, collages, etc. Cependant, nous avons abandonné l'idée d'« œuvre » (qui n'existe pas nécessairement dans la langue anglaise d'ailleurs) en raison de ses implications justement juridiques, mais aussi d'emblée esthétiques. Attribuer le statut d'« œuvre » vise en effet avant tout à protéger et l'auteur de l'œuvre originale, et l'auteur de l'œuvre seconde. En France, le Code de la propriété intellectuelle qui parle quant à lui d'« œuvre composite » pour toute « œuvre nouvelle à laquelle est incorporée une œuvre préexistante sans la collaboration de l'auteur de cette dernière » (article L. 113-2), ajoute avec l'article L. 112-3 que sont protégés les auteurs de « traductions, d'adaptations, transformations ou arrangements [...] *sans préjudice des droits de l'auteur de l'œuvre originale* »¹³. Dans ce cas également, le respect des droits de l'auteur premier apparaît comme un pré-requis, tandis que, dans une démarche sociologique, cette question du rapport à l'auteur ne peut être tranchée *a priori*, et probablement pas de la même façon pour tous les types de créations dérivées et pour tous leurs créateurs. La notion d'œuvre peut aussi supposer que les auteurs seconds aient la prétention de « faire œuvre » par leurs créations, c'est-à-dire qu'elles acquièrent une certaine légitimité culturelle : cela ne correspond pas nécessairement aux souhaits des créateurs et renvoie surtout à une conception particulière du travail et du champ artistiques ; là encore, cela ne peut être observé qu'*a posteriori* par le sociologue.

L'oxymore « créations dérivées » permet d'autre part de restituer la tension entre le substantif « création » et l'adjectif « dérivé » : si le mot création charrie encore de nos jours l'idéal romantique (et ses échos bibliques) d'un acte de production *ex nihilo* et donc radicalement original, il reste qu'il ne s'agit que d'un idéal, qui émerge et n'est valorisé qu'à des moments très circonscrits historiquement, alors que différentes conceptions du processus créatif en art peuvent toujours s'affronter en réalité¹⁴. Sans aller jusque-là, la signification habituellement attribuée à la création qui est celle d'invention et qui explique peut-être la coexistence (et la rivalité) des adjectifs « *created* » et « *generated* » pour parler des UGC/UCC, entre bien sûr en conflit avec l'idée de dérivation, qui implique celle d'influence,

annotations, elaborations, or other modifications which, as a whole, represent an original work of authorship, is a "derivative work" » (<http://www.law.cornell.edu/uscode/text/17/101>, consulté le 1^{er} août 2012).

¹³ C'est nous qui soulignons.

¹⁴ À titre d'exemple, même dans le courant littéraire romantique, où la figure de l'artiste solitaire et inspiré, voire du « génie », est mise en avant, où, en termes plus sociologiques, prennent naissance le « régime vocationnel » et le « régime de singularité » selon Nathalie Heinich (2000), le travail de l'artiste et l'appui sur d'autres ne sont pas reniés pour autant : les écrivains concernés se trouvent d'autres références que les Anciens et font davantage conscience au « je », mais ne trouvent jamais leurs mots et leurs idées en totale autarcie (*cf.* Diaz, 2007).

de provenance¹⁵, ce que les industries culturelles ont parfaitement intégré aujourd'hui en fabriquant à large échelle des « produits dérivés »...¹⁶ Nous réaffirmons par conséquent le lien insécable entre les créations dérivées, les produits originaux qui les ont fait naître et les industries culturelles qui réalisent aujourd'hui une bonne part d'entre elles et les diffusent, d'autant que celles-ci, nous le verrons, s'attachent aujourd'hui à récupérer, voire à encourager les créations dérivées. En miroir, en indiquant dans notre définition que la reprise d'un contenu original est « volontaire » et « explicite », nous soulignons le fait que l'emprunt est assumé et non dissimulé : les créations dérivées revendiquent leur appui sur d'autres œuvres, d'autres productions issues des industries culturelles, et ne se présentent pas sous les traits de la contrefaçon ou du plagiat *du contenu original*, même si les études de cas révèlent quelques situations complexes.

L'expression met donc l'accent sur la dépendance des créations dérivées vis-à-vis de dispositifs commerciaux, mais aussi techniques, car les créations dérivées ne sont pas publiées n'importe où, ni créées à partir de n'importe quel logiciel pour leurs versions actuelles, ce qui influence nécessairement le produit final. Lorsque nous pointons, dans notre définition, des « productions », c'est par conséquent au sens fort, même si le contexte contemporain ne nous permet pas simplement de parler de « productions matérielles » : les créateurs fabriquent bien quelque chose qui aura une certaine durée ; de l'écrivain en herbe qui propose un tome 5 alternatif au roman de Rowling jusqu'au fan qui se confectionne un déguisement, en passant par celui qui crée un blog pour partager sa passion pour tel ou tel personnage, nous avons affaire à des créations dérivées. Parler de « créations dérivées » a ainsi l'avantage de déconnecter ces activités de l'« ère Internet », à la différence des UGC, et de ne pas faire comme si la participation active des publics étaient une invention récente : de cette manière, nous avons voulu affirmer clairement que les créations dérivées ne sont pas apparues avec Internet ou à l'occasion du mouvement plus général de numérisation des contenus culturels, et que nous devons les replacer dans des généalogies plus longues. La perspective historique sera par conséquent essentielle pour comprendre les créations dérivées, ce qui justifie encore le choix de cette dénomination.

¹⁵ Article « dériver », *Trésor de la Langue Française Informatisé*, accessible sur le site du Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales : <http://www.cnrtl.fr/definition/d%C3%A9river> (accédé le 15 septembre 2012).

¹⁶ Ajoutons néanmoins que les produits dérivés ne sont pas une invention du XX^e siècle : James Grantham Turner, et *a fortiori* Keymer et Sabor ont montré par exemple comment l'engouement autour du roman de Richardson *Pamela* avait entraîné, au XVIII^e siècle, l'existence d'un véritable « marché », où l'on pouvait se procurer, entre autres, des gravures inspirées de scènes de l'ouvrage ou l'éventail de l'héroïne éponyme... (Turner, 1994 ; Keymer & Sabor, 2005 ; Hammond, 2007). Voir aussi notre chapitre 3.

Parallèlement, nous espérons qu'au fil de notre travail l'oxymore se désamorçera pour partie, en démontrant qu'il n'y a jamais de création « pure » : les œuvres « originales », comme les créations dérivées, s'inscrivent en permanence dans des réseaux d'intertextualité et d'influences réciproques, comme s'attache à le montrer tout un pan de la critique littéraire¹⁷. Il arrive aussi que la relation hiérarchique entre créations premières et créations dérivées soit d'ailleurs malmenée, voire parfois renversée. Ce serait alors presque retourner à l'étymologie latine du verbe « dériver », à savoir détourner un cours d'eau : il faudra repérer l'éventuel pouvoir subversif de certaines créations dérivées ou au contraire, leur inclusion dans des dispositifs commerciaux et marketing. Le rapport à l'œuvre originale, à son (ou ses) auteur(s) et plus généralement aux industries culturelles sera évidemment développé au cours de ce mémoire.

Par ailleurs, les succès actuel des sites de réseaux sociaux, au premier rang desquels Facebook, soulignent que les UGC peuvent simplement reposer sur les informations personnelles, voire intimes que les internautes publient en ligne ; c'est justement cette facette des UGC que la magazine *Time* mettait en avant en décernant, en décembre 2006, le titre de personnalité de l'année à « *You* », c'est-à-dire nous-mêmes, les internautes de plus en plus actifs et présents sur la toile. Ce dévoilement de la vie privée, plus ou moins direct et plus ou moins consenti, sera une dimension à garder en mémoire face à nos objets de recherche : il faudra s'interroger sur les marges de personnalisation des contenus commerciaux et parfois standardisés qui inspirent les créateurs, ou encore sur les données nécessaires pour participer aux espaces numériques qui accueillent les créations dérivées et intégrer les communautés d'internautes concernées. En d'autres termes, nous nous demanderons dans quelles conditions les créations dérivées peuvent devenir le médium d'enjeux et de questionnements qui transcendent les produits médiatiques qui les ont suscités.

Un de nos seuls regrets est peut-être de ne pas avoir su traduire dans le même temps la dimension de modification opérée à partir des produits médiatiques originaux, que l'expression de « *transformative works* », utilisée notamment par l'*Organization for Transformative Works (OTW)*¹⁸ restitue en partie, mais les expressions « créations transformatives » ou « œuvres transformatives » auraient été moins percutantes en français, de

¹⁷ Voir par exemple Gérard Genette, *Palimpsestes*, Paris, Seuil, 1982 ou André Gide, *De l'influence en littérature*, Paris, Allia, 2010 [1900].

¹⁸ L'*Organization for Transformative Works* est une association internationale à but non lucratif créée à l'initiative de fans et d'universitaires à destination d'autres fans, via divers projets : la conservation des créations de fans (« *transformative fanworks* »), qu'elles soient digitales ou non et qu'il s'agisse de textes, d'objets ou de vidéos ; une encyclopédie en ligne sans distinction de fandom (le wiki Fanlore) ; une aide juridique face aux industries culturelles ; une revue scientifique, spécialiste des *fan studies*, *Transformative Works and Culture*.

même que celle de « transformations dérivées » aurait dissimulé la part incompressible de création au sein de ces pratiques. Plus fondamentalement, et à la différence du projet de *Archive of Your Own* de l'OTW¹⁹ qui propose une archive en ligne pour toutes les « productions de fans », l'expression créations dérivées doit rappeler que non seulement le terme « fan » n'est pas toujours accepté selon les créateurs et selon les époques²⁰, mais aussi qu'elle ne suffirait pas à épuiser tout ce que font les « fans » ou les passionnés de tel ou tel produit culturel : d'un côté, la simple collection d'objets originaux ou de produits dérivés n'entre pas dans la catégorie parce qu'il n'y a pas de production proprement dite de la part du passionné, tout du moins pas avant l'éventuel travail de curation de ces collections ; de l'autre, en prenant pour angle d'attaque les créations dérivées, une partie de l'expérience des fans échappera toujours au chercheur, lorsqu'elle ne laisse pas de traces durables ou reste confinée à certains espaces ; nous pensons par exemple à ces visionnages multiples des épisodes d'une série, en solitaire ou à plusieurs, pour le plaisir ou dans un but d'érudition, à l'image de ce que décrit Philippe Le Guern au sujet des fans du *Prisonnier* – quoique cette expérience ou ces savoirs peuvent être réutilisés sur d'autres scènes sociales, comme dans les fan-clubs –, ou encore aux sociabilités qui se nouent ponctuellement lors de conventions de fans entre individus ne se connaissant pas, mais partageant un même enthousiasme. Les créations dérivées permettront néanmoins d'accéder à d'autres formes et à d'autres traces de sociabilités, et la charge du sociologue est justement d'observer leurs variations selon les types de créations dérivées.

Cette recherche prend donc pour point de départ les créations dérivées telles que nous venons de les définir : ne constituant qu'un cas particulier d'UGC, elles affirment l'existence d'une créativité amateur au plus près des produits médiatiques, qui ne dépend pas uniquement des possibilités techniques à disposition des créateurs. C'est ouvrir la voie à l'étude de leur signification sociale du point de vue de leurs auteurs, ainsi qu'à la compréhension de leur développement récent, qui est effectivement passé par leur migration, sur Internet, en ce début de XXI^e siècle.

B. Insaisissables engagements : de quelques pièges terminologiques

« S'adonner », « s'investir », « se passionner », « s'engager », « participer », etc. : les mots ne manquent pas pour tenter de donner du relief à l'activité sous-entendue par la

¹⁹ <http://archiveofourown.org/> (accédé le 15 septembre 2012).

²⁰ Voir la discussion sur la notion de fan *infra*.

production de UGC – parmi lesquels les créations dérivées – et le sens qu’y associent les acteurs. Ces verbes plutôt mélioratifs, parfois interchangeables dans le langage commun, semblent même faire partie du mode de fonctionnement normal d’Internet et de son « imaginaire », pour parler comme Patrice Flichy (1997), comme si cette implication des internautes était nécessairement positive et surtout comme si elle était une évolution logique de l’accessibilité croissante aux contenus médiatiques et de la disponibilité d’outils de plus en plus faciles à utiliser pour récupérer, éventuellement modifier et republier ces contenus. S’il y a bien *activité* dans les créations dérivées, celle-ci paraît d’emblée revêtir une importance particulière pour celui qui la pratique, et il faudra chercher à la définir dans les cas précis que nous avons rencontrés, en tenant compte de la variabilité des situations. Cependant, les sciences sociales doivent prendre garde à la naturalité apparente du langage – Durkheim dirait des prénotions – afin de décrire scientifiquement les phénomènes sociaux à l’œuvre : ce qui se produit majoritairement au sein des espaces numériques ici ne doit pas échapper à cette règle, malgré les changements rapides qui s’opèrent sur ces terrains (avec les renouvellements terminologiques qui s’en suivent) et même si la sociologie de la culture n’est pas toujours la plus prompte à explorer ces mondes changeants où cohabitent les productions des industries culturelles et les initiatives profanes ; en témoignent la prise en compte si tardive, en France, des pratiques culturelles en « amateur », dont les créations dérivées relèvent, ou la difficulté à associer pleinement les pratiques numériques au reste des pratiques culturelles (Donnat, 2009).

1. Critique de la participation

Dans cette optique, la « participation » accrue des publics, supposée et valorisée dans la définition du Web 2.0 en particulier, doit être étudiée au cas par cas, d’autant que des voix s’élèvent parfois, au milieu du concert de louanges, pour démystifier le terme, entre autres, celle de Nico Carpentier (2009) qui a pu critiquer ce recours à tous crins à la notion de participation à plusieurs niveaux. Il montre par exemple que l’emploi du mot « participation » et sa survalorisation actuelle ne sont en fait qu’un retour : dans les années 1970, des chercheurs, plutôt en sciences politiques, regrettaient déjà les ambiguïtés du terme, quand ils ne disaient pas qu’il avait été vidé de son sens, car trop employé dans les débats sur la démocratie « participative » justement. Carpentier rappelle à ce sujet qu’étaient et que sont toujours en conflit deux visions théoriques de la démocratie : l’une, « minimaliste », où les

citoyens délèguent le pouvoir à des représentants, des élites ; l'autre, « maximaliste », où les citoyens interviennent directement dans les processus de décision et ont donc une influence plus forte sur la sphère politique et les autres sphères de la société. Or, ces deux conceptions sont transposables à la participation médiatique : dans une perspective minimaliste, la réception des médias par les individus s'apparente à un « rituel », plus ou moins collectif et surtout « médié » (« *mediated* »), c'est-à-dire que les industries médiatiques l'encadrent et maîtrisent le sens du message, en vue d'affirmer l'existence d'un public médiatique ; dans ce cas, la participation est limitée et n'est en réalité qu'une forme d'« interaction » ou d'« interactivité », si nous utilisons plutôt le terme qui avait effectivement éclipsé la participation dans les années 1980 et 1990 (Carpentier, 2009 : 409). À l'autre bout du spectre, dans une perspective maximaliste, on valorise les formes les plus intenses de participation médiatique, où il y a une co-construction du sens par les spectateurs avec les professionnels des médias, voire une cogestion de la stratégie de production et/ou de l'organisation de la production de contenus pour paraphraser Carpentier ; dans ce cas, des amateurs peuvent être convoqués au cœur du processus éditorial de certaines émissions de télévision ou leurs créations pourraient tout à fait se suffire à eux-mêmes pour composer un programme...

Avant d'étudier des exemples concrets – qui montreront qu'il s'agit de deux idéaux-types –, le chercheur flamand en tire plusieurs conséquences sur la manière dont cette tension conduit à des zones d'ombres dans les études en sciences sociales sur la participation. Tout d'abord, quelles que soient les époques, le discours maximaliste sur la participation tend à focaliser l'attention sur le nouveau média du moment, qui apparaît chaque fois comme la panacée pour réaliser l'idéal participatif auquel les précédents n'ont pas permis d'aboutir. Non seulement cela conforte les modèles techno-déterministes en attribuant des propriétés participatives intrinsèques à certaines technologies – et en négligeant donc les usages concrets des acteurs –, mais minimise par là même les formes de participation effectives qu'avaient permis les précédents médias : à titre d'exemple, la multiplication aujourd'hui des *webradios* ou des *webTV* amateurs ne doit pas faire oublier tout le mouvement des radios associatives qui avait germé dans les 1970 et 1980, en France ou dans d'autres pays.

Par ailleurs, l'approche des médias en termes de participation accrue des publics conduit, par définition, à mettre l'accent sur la participation médiatique au sens fort, alors que socialement parlant, elle peut être rare ou limitée, au détriment des formes beaucoup plus répandues d'« interactivité » médiatique. En d'autres termes, seuls les engagements exceptionnels retiennent parfois l'attention des chercheurs, ce qui fausse le poids social de ces pratiques. En parallèle, les chercheurs perdent donc de vue les publics médiatiques

majoritaires, c'est-à-dire ceux qui ne s'engagent pas aussi intensivement et visiblement pendant ou après la réception d'un contenu médiatique : même si Carpentier ne s'exprime pas ainsi, c'est hypostasier les résultats des travaux sur la réception des précédentes décennies, en faisant comme si la place ou le rôle de ces publics n'étaient pas affectés par cette nouvelle « économie » – au sens d'organisation – de l'ensemble des publics médiatiques ; les publics les moins engagés ne sont pas inertes face aux plus actifs²¹, et les industries médiatiques n'ont évidemment pas cessé de prendre en compte les premiers dans leurs stratégies, ce qui appelle de nouvelles études de réception. Ajoutons, pour notre part, que cette dérive tend à renforcer la dichotomie entre les publics médiatiques ordinaires et les publics qui seraient actifs ou participatifs, occultant toute progressivité dans le degré de participation, alors que les recherches récentes sur les fans par exemple plaident davantage pour une approche continuiste de l'activité des fans²².

Enfin, et de façon encore plus fondamentale, la participation est trop souvent jugée positive pour elle-même et hors de tout contexte ; ainsi, pour Carpentier de nouveau :

[...] if it is only enabled, [participation] will be also appreciated by all those involved who will do nothing but gain from it. This assumption is problematic because it decontextualizes the participatory practices, and disconnects them from a necessary articulation with democracy, empowerment, equality and a number of other crucial concepts. [...] As participatory media practices are not situated in a vacuum, one can for instance safely assume that these practices will be interpreted (and gain signification) through already circulating discourses on the societal roles of media organizations, their media professionals and their audiences. (Carpentier, 2009 : 411)

La plus grande participation des publics mérite donc une analyse nuancée et documentée qui mette en lumière ses effets concrets *d'un certain point de vue* (identitaire, démocratique, économique, etc.) et qui rappelle les conditions (historiques, géographiques, politiques, etc.) grâce auxquelles elle peut avoir ces effets. Sans les nommer explicitement, le chercheur vise ici les travaux et les interprétations trop optimistes concernant les nouvelles technologies, qui imaginent par exemple que la résolution des inégalités d'accès suffit à homogénéiser les usages, ce qui renvoie, selon nous, à des conceptions trop simplistes de la socialisation²³. Le fait de disposer des outils techniques pour publier en ligne ou créer un montage vidéo à partir

²¹ En effet, selon Carpentier, « [...] audiences interpret and evaluate the outcomes of other people's participatory activities, at the level of content and process » (Carpentier, 2009: 411).

²² Voir, entre autres, l'introduction chez Gray *et al.* (2007).

²³ Sur ce point, les discours sur la « fracture numérique » et les effets quasi magiques de sa résolution, portés notamment par plusieurs organisations internationales au tournant des années 1990 et 2000 est emblématique. Pour leur critiques, voir *Réseaux*, 2004 et Benchenna, 2006.

des images d'un DVD ou d'autres vidéos en ligne, ne signifie pas en effet maîtriser les codes pour que ses productions soient reconnues et appréciées par les communautés déjà constituées autour de certains types de UGC. Dans un domaine un peu différent, celui de la recherche d'informations sur Internet, Laura Robinson montre bien que les catégories les moins favorisées sont pénalisées à la fois par les difficultés d'accès à Internet, et par les problèmes liés à la vérification de l'information pertinente lorsqu'ils disposent d'un accès, tandis que les catégories plus favorisées bénéficient d'un environnement familial et amical, toujours susceptible d'aiguiller les recherches effectuées (Robinson, 2012).

Très dense, la réflexion théorique de Carpentier introduite au début de son article²⁴ est riche d'enseignements. Nous en retenons la nécessité de mettre en perspective les créations dérivées : comme nous aurons l'occasion de le rappeler à plusieurs reprises, celles-ci ne sont pas apparues avec le développement d'Internet et il faudra donc faire appel à l'histoire des pratiques amateurs pour mieux observer le contexte dans lequel elles s'épanouissent aujourd'hui. Par ailleurs, le fait que les fanfictions mais plus généralement de nombreux contenus médiatiques profanes, soient longtemps restés confidentiels et le restent encore pour certains, devra être pris au sérieux : cela invite à discuter la signification de ces formes de participation, à la fois pour les créateurs eux-mêmes et à l'échelle plus largement des sociétés qui les abritent. Ainsi, les limites soulevées par Carpentier relativisent des expressions comme celle de « *participatory culture* », utilisée en particulier par Henry Jenkins, pour désigner l'interaction croissante entre les spectateurs et les industries culturelles : les enquêtes sociologiques doivent mettre en évidence ses frontières, c'est-à-dire où et à qui elle s'applique, et non faire comme si cette culture s'insinuait dans l'ensemble de la société, et distinguer s'il s'agit d'un état de fait, ou d'un projet politique ou pédagogique²⁵.

De la même manière, parler ne serait-ce que d'« audience active » peut conduire à s'aventurer en terrain miné puisque c'est une terminologie qu'ont investie les industries

²⁴ Les deux études de cas choisis ensuite pour l'illustrer – la réception de deux émissions diffusées sur la télévision publique flamande, alimentées par des contenus non professionnels – ne nous semblent pas assez développés en comparaison, notamment d'un point de vue méthodologique. On ne sait rien en particulier sur la manière dont le chercheur a mené les échanges au sein de ses *focus groups* de téléspectateurs afin d'obtenir des discours contradictoires sur la sens et la qualité de la participation des amateurs (en écho au débat sur le besoin de connaître la perception des formes de participation par le public plus général). Les résultats manquent également d'envergure pour traiter toutes les pistes ouvertes : il faudrait notamment des matériaux supplémentaires pour contextualiser ces exemples de participations suscités par la télévision.

²⁵ Déjà présente dans le sous-titre du premier ouvrage de Jenkins, *Textual Poachers. Television Fans and Participatory Culture* (1992b), l'expression « *participatory culture* » n'a cependant été définie explicitement que dans *Convergence Culture* de la manière suivante : « *culture in which fans and other consumers are invited to actively participate in the creation and circulation of new content* » (2006: 290). Elle a surtout été mobilisée et approfondie dans un rapport (Jenkins, 2006) où l'objectif était clairement de donner au pouvoir politique les moyens de développer cette culture.

culturelles elles-mêmes, sans que les professionnels conçoivent à l'identique cette « activité », ce que montre notamment une enquête de Vilde Schanke Sundet et Espen Ytreberg. Synthétisée dans un court article (Sundet & Ytreberg, 2009), leur étude par entretiens directifs menée auprès de cadres dirigeants du secteur des médias norvégien révèle par exemple au moins trois moteurs supposés de l'« activité » des publics médiatiques : l'« engagement émotionnel », lorsque le contenu médiatique suscite des émotions chez le récepteur, supports à des activités complémentaires à la réception, pour justement prolonger ces émotions ; le besoin de se « socialiser » (« *socializing* ») et d'appartenir à des communautés de récepteurs – des « publics » dirait Daniel Dayan, pour les différencier des audiences (2000) –, l'activité médiatique permettant de rencontrer ces communautés et de réaliser les actions qui permettent de s'y intégrer ; enfin, la recherche de la nouveauté technologique ou l'expérimentation, en référence à la frange des spectateurs toujours prêts à essayer les nouveautés, en particulier technologiques, et qui de toute façon feront l'essai de nouvelles possibilités qui s'offrent à eux²⁶.

Les industries culturelles ne se contentent pas toutefois d'interpréter l'activité des publics selon ces trois directions, mais elles les implémentent au cœur de leurs stratégies, ce qui rappelle à nouveau que les créations dérivées ne sont pas toujours de la seule initiative des amateurs. Plus subtilement, cette analyse du discours des industries culturelles – même s'il manque une enquête semblable en France et dans d'autres pays pour permettre toute généralisation – semble montrer que les professionnels des médias mobilisent des concepts proches de ceux des sciences sociales, bien qu'ils ne les aient pas forcément lues et en commettant parfois quelques contresens par anticipation²⁷ : cela redouble l'intérêt à connaître le regard des industries culturelles sur les créations dérivées, mais aussi à ne pas prendre de haut leurs discours et leurs actions. Que ce soit par des dispositifs de recherche *ad hoc*, par le recours à des instituts de recherche privés, ou même grâce aux interrogations personnelles, éclairées ou non, de certains de leurs membres, les industries culturelles ont leur propre forme de réflexivité face aux transformations culturelles qui les affectent et n'agissent pas en ignorant totalement les récepteurs. Il faut donc se garder de la critique aveugle et observer

²⁶ En économie et en particulier dans les théories sur la diffusion des innovations, ces spectateurs seraient les *early-adopters*, à savoir la minorité de consommateurs qui se procure un nouveau produit, bien avant qu'il ne se généralise dans le reste de la population le cas échéant.

²⁷ Ainsi, lorsqu'un des enquêtés, au sujet de la dimension « socialisante » de l'activité des audiences, répond que « *TV has gone from being an activity were you sit alone, to being an activity were you have the opportunity to interact with others* » (Sundet & Ytreberg, 2009 : 386), soit celui-ci n'a qu'une conception très restreinte de l'expérience télévisuelle, limitée ici aux moments passés devant l'écran, soit il ignore tous les travaux qui démontrent que le discours sur la télévision est le support de sociabilités nombreuses (cf. Boullier, 2004 ; Gripsrud, 1995).

sans aprioris leurs démarches, voire leurs stratégies, qui seront évidemment variées ; nous avons également gardé à l'esprit le fait que les sciences sociales ne fonctionnent pas en vase clos et que les acteurs sociaux, amateurs comme professionnels, peuvent en retour se les approprier : au sociologue de démêler les discours, et d'être toujours capable de méta-analyse.

2. *Des passions à l'engagement*

En conséquence, ces développements laissent à penser qu'il n'existe sans doute pas de terme neutre pour parler des nuances « affectives » associées aux créations dérivées et pour décrire simplement leur « nature ». Aussi n'évoquerons-nous qu'en passant les critiques, nombreuses, à l'égard des « passions », autres façon de qualifier ce qui se joue derrière les créations dérivées : la référence biblique inévitable, ajoutée aux piques des philosophes du XVII^e siècle et ceux des Lumières, mine déjà le terrain. De ce fait, nous essaierons de reprendre le moins possible ce terme ou le verbe et le participe qui s'y réfèrent (« se passionner », « passionné »), car l'individu passionné est le plus souvent considéré comme un être passif – celui qui n'est pas maître de ces passions –, et comme quelqu'un qui se laisse aller aux excès de la passion. Nous verrons que cela ne correspond qu'à une mince partie des individus concernés, et qu'insister sur cette minorité dans la minorité (des récepteurs les plus enthousiastes) ne contribuerait qu'à faire ressurgir les caricatures contre lesquelles les *fan studies*, entre autres, ont tenté de lutter, pour asseoir leurs objets d'étude. De plus, rester du côté des passions risque de tirer le propos vers des dimensions psychologiques qui ne nous intéressent pas ici et surtout que les méthodes choisies ne permettent pas d'atteindre...

Comme nous l'avons fait implicitement jusqu'à maintenant, nous privilégierons donc le terme d'engagement pour étudier les créations dérivées, afin de rappeler qu'elles partent bien d'un acte *délibéré* et qu'elles représentent, dans tous les cas, un degré d'implication supplémentaire et durable dans l'acte de réception. Cela n'est pas sans poser problème en sociologie où les chercheurs manient la notion d'engagement depuis longtemps, mais en la réservant aux causes « nobles », tel l'engagement politique ou humanitaire, ce qui supposerait une différence de nature avec l'engagement autour d'un ou plusieurs produits médiatiques. Pourtant, cette distinction et la fausse division du travail qui en découle (entre la sociologie politique ou les sciences politiques d'un côté, et la sociologie de la culture et des médias de l'autre) ne tiennent pas dès lors que l'on s'attarde sur des cas concrets : l'étude des répertoires d'action des plus si « nouveaux mouvements sociaux » par exemple montre que des causes on ne peut plus sérieuses recourent à des détournements de produits médiatiques existants,

d'affiches ou encore de vidéos, pour faire passer leurs messages, procédés qui peuvent s'apparenter à des créations dérivées (Neveu, 2002 : 66-74 ; Céfaï & Pasquier, 2004). À l'inverse, comme souvent en matière de culture, les enjeux politiques sont sous-jacents, et les créations dérivées, par les thèmes abordés explicitement ou par les enjeux qu'elles renferment sous leur apparente futilité, peuvent être subversives et tenter de participer au changement des mentalités sur certains sujets.

Enfin, Howard Becker montre – même s'il insiste sans doute plus sur le sens passif (« être engagé ») que le sens pronominal (« s'engager ») du terme – qu'un usage approprié du concept d'engagement en sociologie consiste à expliquer les « trajectoires d'activités cohérentes » des individus. Cependant, pour éviter les apories des théories du contrôle social ou des croyances en des « valeurs culturelles communément partagées » d'une part²⁸, le risque de tomber dans le psychologisme ou encore les explications tautologiques d'autres part²⁹, il soutient que l'explication de l'engagement peut se trouver indépendamment de l'objet ou de l'activité qui suscitent eux-mêmes l'engagement. Le chercheur américain propose alors une clé d'interprétation avec l'idée de « pari adjacent » (Becker, 2006 [1970]) : un individu se retrouve engagé car des actions antérieures le lient à d'autres personnes, externes à la présente action, et le fait qu'il ait d'une certaine façon « misé » sur la cohérence de son comportement fait que certaines opportunités d'action deviennent trop coûteuses pour rompre l'engagement pris. Nous ne reprendrons pas tel quel ce modèle, aux accents étonnamment économicistes pour Becker – et que n'aurait peut-être pas renié son homonyme Gary³⁰ –, mais nous en retiendrons la nécessité de regarder les engagements, et en particulier les engagements médiatiques que sont les créations dérivées, en ne restant pas figé sur l'*objet* qui suscite l'engagement, c'est-à-dire ici les contenus culturels originaux ici. Si *Harry Potter* ou les autres sources de créations dérivées soulèvent des enjeux particuliers, cela n'interdit pas d'échafauder, ou tout du moins de commencer à échafauder une théorie plus générale des engagements médiatiques. Au passage, ces remarques théoriques de Becker permettent déjà de se familiariser avec son approche sociologique que nous qualifions de « méso-sociale », pour ainsi la distinguer d'éventuelles micro- ou macrosociologies. Le point de départ de la

²⁸ Les premières insistent sur l'existence de sanctions explicites pesant sur l'individu qui ne suivraient pas un engagement, mais ne s'appliquent sans doute pas à tous les domaines aussi simplement ; les secondes permettent de se passer des sanctions, mais ont toutes les difficultés à définir ces valeurs communes.

²⁹ Becker pense à celles où le comportement de l'individu engagé est précisément expliqué par son engagement préalable, où « la nature de [ses] acte[s] ou le degré d'engagement n'est pas spécifié, l'un comme l'autre étant considérés comme allant de soi ou compréhensibles intuitivement ».

³⁰ Gary Becker est un économiste américain né en 1930 : il est connu en particulier pour avoir appliqué à des domaines qui ne relevaient pas *a priori* de l'économie (la criminalité, la formation des couples, etc.) les principes du choix rationnel pour expliquer les comportements humains et surtout leurs résultats.

réflexion n'est ni l'individu, ni la société dans son ensemble, mais ce qui permet de les relier, à savoir leurs interactions et en particulier leurs sociabilités : dans ce cadre, les engagements des individus qui naissent de leur relations interpersonnelles ont en effet des conséquences qui portent même sur le fonctionnement global des sociétés, en instaurant des obligations et parfois des institutions...

Dès lors, c'est en partant de l'engagement des créateurs, en essayant de distinguer leurs motivations et en observant les différentes concrétisations de leur engagement dans certaines créations dérivées, que nous allons commencer à porter un regard plus prudent sur ces formes d'activité et sur les publics médiatiques qui les pratiquent. Nous voulons ainsi éviter de porter sur elles un regard normatif en leur donnant *a priori* une valence, positive ou négative, tandis que l'usage commun du vocabulaire lié à ces activités est souvent porteur d'un imaginaire ou de préjugés qui faussent l'analyse : les multiples précautions que nous avons soulevées ici ne sont pas nouvelles – nous aurons l'occasion de les retrouver par d'autres biais – mais permettent déjà de *dépassionner* l'enquête et ses résultats, alors que « nouvelles » technologies et « nouvelles » pratiques représentent un perpétuel appel d'air pour dénicher la « révolution » ou le phénomène qui rebattraient radicalement les cartes des rapports entre les amateurs et les professionnels.

C. Une réception en actes

Cette appréhension plus modeste des créations dérivées doit nous permettre de nous concentrer sur leurs propriétés les plus prosaïques et leur contenu, qui en dit déjà long sur leurs créateurs, avant même de songer à leurs possibles « effets » ou à leur place dans la culture contemporaine. Il s'agit de porter un regard ouvert sur ces activités qui restent des pratiques culturelles, dont il faut apprécier la pluralité sociale : en s'interrogeant sur leurs conditions de possibilité, qui ne sont pas seulement techniques, en décrivant puis en analysant leurs formats concrets, et en recherchant les sens (et non plus l'« essence ») de ces engagements médiatiques, nous allons renouer avec des débats connus en matière de réception médiatique et d'autres plus inattendus, en matière de création.

En partant du fait que les créations dérivées sont des dérivations de contenus culturels préexistants, notre cadre d'analyse induit effectivement qu'il existe une réception préalable de ces contenus, c'est-à-dire une réception intervenant avant que certains individus n'élaborent d'autres produits culturels à partir d'eux. Derrière l'évidence de ce rappel, se précise en réalité la manière dont le chercheur doit considérer les créations dérivées pour en tirer tout le substrat

sociologique : plus qu'ailleurs, et en particulier à la différence des publics les moins engagés, la réception des contenus, aujourd'hui largement médiatiques, laisse ici des traces qui offrent un terrain précieux pour observer une partie de l'interprétation des messages reçus par les individus, entre adhésions et rejets, et selon toute la gamme des appropriations possibles, de la réutilisation sans modification aux transformations les plus radicales, en passant par l'ajout de nuances parodiques ou ironiques.

Les créations dérivées sont en ce sens un matériau idéal dans la perspective des travaux sur la réception et les publics (notamment télévisuels), depuis le tournant pris à la fin des années 1970 sous l'influence des *cultural studies*. Déjà, le travail pionnier de Richard Hoggart sur la classe ouvrière britannique avait commencé à montrer que la réception n'était en rien une activité passive, où le message serait incorporé tel quel, en particulier chez les catégories défavorisées, comme des mots qui s'imprimeraient sur une page blanche : Hoggart insistait notamment sur la « consommation nonchalante » ou l'« attention oblique » des ouvriers face aux journaux et à la radio, c'est-à-dire sur leur capacité à ne pas prendre le message des médias au pied de la lettre et dans son intégralité, grâce à une inattention bien placée et à une réelle ironie (Hoggart, 1991 [1957]). Or, c'est justement à l'université de Birmingham où Hoggart enseigne à partir de 1962, avant de fonder le *Center for Contemporary Cultural Studies* en 1964 et d'en devenir le directeur en 1969, que seront formés les chercheurs, à l'instar de David Morley, qui mènent à la fin des années 1970 et au début des années 1980 des études sur les « audiences » ; celles-ci feront d'ailleurs florès durant la décennie, et bien au-delà de Birmingham. Or, contre la théorie des effets des médias, même « limités », contre celle des usages et gratifications, ainsi qu'en intégrant aussi les réflexion théoriques de Stuart Hall (1997 [1973]), ces travaux insistent sur la diversité des réceptions, en particulier les lectures dites oppositionnelles, c'est-à-dire en contradiction avec le message que les industries culturelles auraient apparemment souhaité faire passer, à l'image des enquêtes sur l'émission anglaise *Nationwide* (Morley, 1980) ou plus tard celles sur la série américaine *Dallas* (Ang, 1985 ; Liebes & Katz, 1990). Là encore, l'activité des récepteurs est donc mise en avant.

Sans reprendre toute l'histoire des avancées théorique et empiriques permises par ces recherches – d'autres s'en sont déjà très bien acquittés³¹ –, il faut admettre que celles-ci marquent bien une rupture en donnant la parole à des groupes « subalternes » – d'abord, à des spectateurs de télévision, et ensuite, à l'intérieur de cet ensemble, notamment aux femmes, à des minorités ethniques, etc. – et soulignent qu'ils ne sont pas toujours les dupes des médias

³¹ Voir Maigret, 2003 ou Le Grignou, 2003.

et de la société de consommation, tels que les ont décrits, entre autres, les tenants de l'école de Frankfort, en parlant d'ailleurs plus volontiers de « masse » que de groupes. En cela, ces enquêtes reprennent le programme initial des *cultural studies* qui, dans une perspective gramscienne, souhaitent mettre en évidence les hégémonies et les contre-hégémonies au sein des sociétés contemporaines, et qui, avec une visée politique assumée, tentent d'œuvrer à une meilleure reconnaissance, voire à une prise de pouvoir des groupes subalternes³².

On comprend pourquoi, à partir de cette grille de lecture, certains chercheurs se réclamant des *cultural studies*, tels John Fiske et ses disciples, vont se tourner vers les (télé)spectateurs qui apparaissaient jusqu'alors comme les plus passifs et les plus soumis au système médiatique et aux programmes qu'ils affectionnent, à savoir les fans, en trouvant dans leurs productions, là aussi, une activité de réception et surtout des traces d'une réception oppositionnelle : les commentaires des fans sur leurs séries favorites, accessibles dans les fanzines ou les thèmes qui font l'objet de conférences lors des conventions de fans reflètent en effet des analyses sensibles aux qualités des contenus, mais également susceptibles de critiques à l'égard des producteurs ou des diffuseurs... Les productions de fans sont ainsi la concrétisation de réceptions particulières, alors que le phénomène de réception médiatique reste difficilement observable pour le public ordinaire, et en deviennent par là très utiles aux chercheurs : la réception, processus protéiforme, est loin de s'arrêter au moment du visionnage des programmes dans le cas de la télévision par exemple et peut entrer en contradiction avec le message transmis. Les créations dérivées *a fortiori* sont donc un moyen d'accéder à une partie de ce processus.

Toutefois, même si la tentation est grande de rechercher à tout prix les lectures résistantes – et c'est d'ailleurs ce qui arrive fréquemment dans les études sur les fanfictions –, il faut respecter la diversité des appropriations chez les producteurs de créations dérivées et ne pas en faire des acteurs omnipotents ; surtout, le risque est de croire qu'avec les fans, on a atteint la forme la plus élaborée de la réception médiatique ou celle qui donnerait le plus le change en comparaison de la réceptions de contenus culturels plus légitimes. En écho aux mises en garde de Carpentier sur la nécessité de ne pas se focaliser uniquement sur les publics les plus « participatifs », le chercheur ne doit donc se garder de faire un sort particulier aux créateurs les plus vindicatifs face aux industries culturelles pour donner une image juste des réceptions les plus engagées. Nous voudrions adopter par conséquent une approche qui donne

³² Une des critiques adressées aux *cultural studies* et notamment à leur évolution à partir des années 1990, est justement d'avoir perdu de vue cette dimension politique à l'origine du courant de recherche. Cf. Mattelart & Neveu, 2003 : 84-86.

la part belle à ces actes de réception, mais dans toutes leurs nuances, comme celle que défend en particulier Éric Darras, tout en l'étendant d'ailleurs à l'ensemble des publics d'un même produit culturel : en ce sens, les titres des deux grandes parties de son article sur la diversité sociale des appropriations des contenus culturels justement (« Le poids des dispositions » et « Le poids des dispositifs ») sont trompeurs, car ils n'annoncent pas du tout le retour des thèses les plus déterministes sur la réception et les pratiques culturelles ; au contraire, le début de synthèse qu'il opère entre des travaux, des traditions de recherche et parfois même des disciplines produit un tableau beaucoup plus fin de la (ou plutôt des) réception(s) (Darras, 2003).

Darras rappelle ainsi que « les interprétations [des récepteurs] sont [...] sociologiquement contrastées » (Darras, 2003 : 235), mais en soulignant la superposition des déterminants : reprenant plusieurs fois les résultats sur la distribution sociale de la lecture, et en réalité des lectures, chez Roger Chartier (1996) ou chez Mauger et Poliak (1998), il souligne qu'il serait vain de vouloir attribuer à un produit culturel un public homogène, c'est-à-dire une catégorie particulière d'acteurs sociaux ; en vérité, il faut tenir compte simultanément de plusieurs paramètres comme le contexte local et historique de réception, les différences genrées et surtout la superposition des interprétations chez un même individu. De cette façon, lorsqu'il reprend ici les travaux sur la réception issus de la tradition des *cultural studies*, c'est pour insister sur la divergence entre les téléspectateurs de différents pays chez Katz et Liebes, ou entre téléspectateurs et téléspectatrices chez Ang (1985), sur les raisons d'aimer *Dallas* par exemple. De même, comme Ang, l'a montré également avec l'idée de « réalisme émotionnel » au sujet de *Dallas* ou plus récemment Dominique Pasquier chez les petites fans de la série *Hélène et les garçons* (Pasquier, 1999), la lecture réflexive ou critique d'une série télévisée n'est pas incompatible, pour un même téléspectateur, avec une lecture de divertissement ou d'évasion, où les émotions sont non feintes et où l'illusion référentielle fonctionne. Cela signifie qu'il ne faut pas rechercher un motif unique dans le fait de se lancer dans la production de créations dérivées, mais des motivations de l'engagement qui peuvent être simultanées et contradictoires.

Ces dernières, de plus, peuvent justement avoir des résonances sociales différentes dès lors que la réception est envisagée de manière collective : bien que Darras soit beaucoup plus rapide sur ce point, il indique que les « valorisations identitaires » ou les « profits de distinction » que procurent les pratiques culturelles diffèrent selon les milieux sociaux ou les communautés auxquelles elles donnent accès (Darras, 2003 : 239). Possible porte d'entrée pour réintroduire une partie des résultats bourdieusiens sur la distinction culturelle (Bourdieu,

1979), ces remarques renvoient aussi implicitement aux travaux de Daniel Dayan sur la notion de « presque-public » au sujet de la télévision (Dayan, 2000) : même seul devant son écran, un spectateur peut ressentir une appartenance à un collectif plus large, le public des téléspectateurs, ce public pouvant d'ailleurs abriter plusieurs « communautés imaginées » en son sein, pour reprendre la notion de Benedict Anderson (2006 [1983])³³. En conséquence, les créations dérivées ne sont jamais une expérience solitaire : au minimum, existe un sentiment de partage d'un même contenu culturel – quoique nous verrons que l'unicité du contenu original est parfois illusoire – et il sera important de déterminer les opportunités offertes par ce partage initial en matière de contenu des créations dérivées, de sociabilités et éventuellement de mobilisation communautaire. Au final, le « poids des dispositions » est donc toujours là, mais il reste ouvert sur la diversité et les potentialités sociales des réceptions médiatiques, et intègre les lectures résistantes comme une réception parmi d'autres, parfois chez un même récepteur.

Symétriquement, Darras se demande si la pluralité des lectures n'est pas parfois inscrite dans les contenus et la matérialité même des produits culturels – dans leurs « dispositifs » –, ce qui redonne un rôle et un pouvoir aux auteurs ou aux industries culturelles produisant les contenus, puisqu'ils sont à l'origine d'une partie de ces dispositifs. Le sociologue et politiste convoque ici les apports de l'histoire culturelle de l'écrit et du livre, très en avance sur ces questions comme nous aurons l'occasion de le voir à plusieurs reprises, à l'image des travaux de Roger Chartier où le sens des livres dépend aussi dans la « mise en texte » et la « mise en livre » des ouvrages, c'est-à-dire de toutes les opérations (de l'auteur, des différents personnels de l'imprimerie, etc.) qui aboutiront à la forme palpable et singulière d'un livre : les conditions concrètes d'accès au livre et de sa lecture influent sur la réception, et plus encore peuvent avoir été pensées pour influencer sur la réception.

Dès lors, dans la seconde partie de son article, Éric Darras se concentre sur l'activité même de réception et ouvre une discussion qui rapproche la sémiologie (ou plus généralement les études littéraires) de la sociologie : pourquoi ne pas prendre au sérieux l'hypothèse du « lecteur modèle » d'Umberto Eco ou celle de « l'horizon d'attente » dans l'esprit de l'École de Constance, mais en l'enrichissant de la réception des contenus culturels telle que la vivent les acteurs sociaux ? Les différents cas mis en exergue par Darras montrent notamment que ces modèles reposent sur une vision trop intellectualiste et surtout uniforme du récepteur,

³³ Il convient néanmoins de se prémunir de la surinterprétation en étudiant les collectifs au cas par cas et en discutant chaque l'applicabilité de la notion de communauté. Pour un point de vue critique sur les dérives possibles, voir Le Grignou, 1995.

tandis qu'en réalité, il existe des formes de réception où certains individus sont occupés à d'autres activités au même moment, comme lorsque la télévision n'est allumée qu'en guise de fond sonore, et où d'autres sont d'emblée dans le commentaire, éventuellement critique ou délibérément ironique devant certains programmes, sans passage par ce qui serait une réception « ordinaire » : dans cette perspective, il n'est pas inutile de penser que des lecteurs-modèles de ce type puissent aussi être inscrits dans certains produits culturels, tels certains programmes télévisuels dont les scansions (génériques, *jingles*, publicités, etc.) permettent le suivi d'un seul œil par exemple. De la même façon, la réception apparaît parfois comme une expérience éminemment « polysensorielle », quand à l'écoute de certaines musiques s'ajoute par exemple la danse ; quand à certains visionnages audiovisuels s'ajoute une dimension collective fondamentale, comme lorsque un film est regardé au cinéma, en présence d'autres spectateurs qui peuvent faire du bruit, réagir, etc. : là aussi, les industries culturelles qui président souvent à l'élaboration des produits culturels concernés peuvent initialement avoir pris en compte ces dimensions, ce qui invite à rediscuter les sens de la réception. De même, le chercheur évoque la lecture de la presse *people*, où le « survol » des articles (la lecture en diagonale en privilégiant les titres, la préférence pour les photographies, etc.) est orchestrée par les éditeurs de ce type de presse, loin d'une véritable lecture « rebelle » pour paraphraser Darras. Ajoutant en toute fin d'article que même les lectures oppositionnelles n'empêchent pas que « l'idéologie véhiculée par le message lui-même » s'instille finalement chez les récepteurs, ce dernier montre par conséquent les avantages et limites de l'étude des différentes formes de réception, et pour le coup, la réalité multiple des appropriations que peuvent représenter les créations dérivées.

Ces remarques, en regard des modèles habituels pour traiter des créations dérivées, sont précieux pour notre travail puisque celles que nous avons étudiées ajoutent un niveau supplémentaire de réception : les individus concernés ne créent pas *in abstracto* et de manière autarcique, mais fréquentent aussi d'autres créations dérivées avant d'en créer eux-mêmes, surtout à l'heure où le Web rend accessible à un plus grand nombre ce type de productions amateurs ; par exemple, le fan qui décide d'écrire une fanfiction dérivée de *Harry Potter* en a sans doute lues d'autres auparavant, et ne va donc pas écrire de la même façon que s'il brodait simplement à partir de la saga romanesque et cinématographique. Il y a donc une réception dans la réception à laquelle les remarques de Darras s'appliquent aussi : la manière dont le lecteur de fanfictions navigue entre les textes et les contraintes de réception imposées par leurs formats, même dans le cas du numérique, sont essentielles pour comprendre pourquoi et comment on s'engage dans la production de créations dérivées. Proposer la catégorie de

« créations dérivées » et surtout distinguer leurs différentes modalités d'existence (diachroniquement ou synchroniquement) rappelle que les individus concernés n'en inventent pas, chacun et chaque fois, de nouvelles formes ; au contraire, ils s'appuient sur leur fréquentation d'autres créations dérivées, ainsi que sur leurs échanges, directs ou médiés, avec d'autres créateurs. C'est précisément cette complexe influence des contenus originaux, des autres créations dérivées et des autres acteurs que nous avons dû explorer, d'où l'importance de les considérer comme de véritables actes de réception.

Les raisons qui nous ont poussé à mieux définir notre objet de recherche commencent à se dessiner, la notion de création dérivée permettant d'éviter certaines écueils liés au champ lexical entourant les UGC, comme la surestimation de la participation ou de l'activité des publics. Elle offre aussi l'opportunité d'approfondir notre connaissance de la réception des produits médiatiques contemporains, sans adopter les lectures sociologiques purement déterministes de ses processus. Au-delà des précautions terminologiques, il s'agit donc de se tracer une voie de recherche propre, qui n'ignore pas les réflexions et les travaux passés, mais qui synthétise et s'appuie sur plusieurs de leurs apports : nous allons en avoir une autre illustration au regard des qualificatifs généralement accolés aux producteurs de créations dérivées. Face à une littérature très prolixe sur leur identité supposée, il est possible en effet de proposer une approche qui ne soit pas seulement une sociologie des amateurs ou bien des fans.

II. Du côté des créateurs

A. L'amateur en débats

Les créations dérivées sont ainsi notre tremplin pour accéder aux individus qui les réalisent et mieux cerner leur(s) manière(s) de se présenter et de s'affirmer, en ligne essentiellement aujourd'hui, dans le cadre de ces pratiques. Or, jusqu'à présent, nous les avons qualifiés *a priori* d'« amateurs » ou parlé de pratiques « amateurs », pour distinguer, en première approximation, les créations dérivées des productions professionnelles, c'est-à-dire celles des industries culturelles essentiellement aujourd'hui. Si cette opposition traditionnelle permet d'exclure certaines productions culturelle de l'ensemble des créations dérivées – au premier rang desquelles les produits dérivés par exemple –, elle n'implique pas une frontière étanche et immuable entre les créateurs « amateurs » et leurs *alter ego* professionnels. Au

contraire, il faut rester sensible à l'histoire et aux connotations portées par le substantif et l'adjectif « amateur », pour fournir un regard nuancé sur les pratiques concernées : le statut social des amateurs a en réalité toujours été mouvant et derrière la dénomination, se rejouent des débats sociologiques qu'il convient d'explicitier.

La difficulté reste que les réflexions sur les amateurs ne se répondent pas le plus souvent ou bien ne se situent pas sur le même plan. Par exemple, la période récente semble pour certains marquée par une remise en cause de cette fameuse opposition entre amateurs et professionnels : les premiers seraient en train d'acquérir moult compétences, grâce aux nouvelles technologies, au point de venir égaler les seconds dans de nombreux domaines, au regard de la qualité de certains UGC ; c'est le « sacre des amateurs » pour le sociologue Patrice Flichy (2010), et dans une version moins nuancée et militante la « *Pro-Am Revolution* » de l'essayiste britannique Charles Leadbeater, « Pro-Am » étant l'abréviation de « *professional-amateurism* » (Leadbeater & Miller, 2004). Si Flichy fait la synthèse de nombreux articles et ouvrages qui lui permettent de mettre en avant les nouvelles pratiques, mais aussi leurs limites, il ne questionne pas la possibilité pour les amateurs d'être aussi légitimes que des professionnels. Pourtant, d'autres discours maintiennent pendant ce temps des garde-fous.

Dans la théorie des champs artistiques au sens de Bourdieu notamment, dans ses versions les plus orthodoxes en particulier, les amateurs restent par définition aux portes du champ professionnel quand ils ne sont pas les grands oubliés de l'analyse. Dans *Les règles de l'art* par exemple (Bourdieu, 1992), les écrivains amateurs, c'est-à-dire ceux qui ne réussissent pas à se faire publier, ne font pas partie du champ littéraire établi et ne semblent pas exister ni jamais entrer en interaction avec les « vrais » auteurs. Même dans des ouvrages où les amateurs ont fait l'objet d'un traitement à part, le statut d'amateur justement est toujours un frein à l'accès à l'univers professionnel. Dans *Un art moyen*, somme de contributions sur les pratiques photographiques à travers la société française, réalisées par une équipe de chercheurs sous la direction de Bourdieu (1965)³⁴, le terme amateur n'est pas spécialement problématisé, mais apparaît comme un moyen pour les acteurs sociaux d'affirmer des positions de classe, annonçant déjà *La Distinction*. Ainsi, les membres des photos-clubs des années 1950-1960 notamment, étudiés par Robert Castel et Dominique Schnapper, sont pour la plupart issus des classes moyennes et affichent des ambitions esthétiques, sous-estimant dans leurs discours les aspects techniques de la photographie, pour la traiter comme

³⁴ Pour un résumé de l'ouvrage, voir Combessie, 1967.

un art : c'est bien là une manière d'essayer de se distinguer des classes populaires et de leur rapport utilitaire à la photographie, à savoir le fait que les photos ne servent qu'à garder le souvenir d'événements familiaux ou de voyages touristiques. Néanmoins, les pratiques restent conventionnelles, les sujets et les prises de vue étant finalement peu variées³⁵, d'où l'inertie au sein des photographes amateurs et l'impossibilité d'être considéré à l'égal des professionnels ; ces derniers, photographes de presse ou d'art, parfois autodidactes en matière de photographie, mais toujours pourvus en capitaux économiques et/ou symboliques pour accéder aux champs consacrés, n'ont d'ailleurs jamais créé de dispositifs pour ouvrir des passerelles aux amateurs et défendent leur pré carré. Plus récemment, l'enquête de Claude Poliak sur les écrivains amateurs, ceux qui répondent en particulier aux concours de l'enseigne culturelle France Loisirs, rapportée dans l'ouvrage *Aux frontières du champ littéraire. Sociologie des écrivains amateurs*, admet l'existence de connexions, bien que rares, avec le champ littéraire légitime et aborde parfois les exceptionnels passages (Poliak, 2006) ; cependant, la majorité des auteurs restent prisonniers de ce « simili-champ », homologue au champ littéraire dont la mise en évidence et la description est l'enseignement principal de l'étude ; également décrit comme un « univers de consolation », le vocabulaire suggère par là même que tous les amateurs rêveraient de devenir professionnels – ce qui est sans doute une conclusion excessive –, en n'ayant que très peu de chances d'y parvenir... On est donc loin des espoirs suscités par Internet et la multiplication, même s'il faudrait attendre des travaux dans la veine bourdieusienne appliqués aux créations et aux créateurs du Web. Mais comment appréhender dès lors les créations dérivées dans ce paysage marqué par ces positions irréconciliables ?

Il est en vérité préférable d'adopter une démarche plus pragmatique en raison des usages historiques très variables du terme amateur, venant remettre en cause, entre autres, l'évidente frontière entre amateurisme et professionnalisme. Valérie Stiénon, dans la première partie d'une note critique au sujet de l'ouvrage de Poliak sur les écrivains amateurs justement, souligne bien ces revirements historiques autour statut social de l'écrivain amateur (Stiénon, 2008). Elle distingue tout d'abord le couple amateurisme/professionnalisme sur les plans économiques et artistiques, le premier renvoyant à « la possibilité pécuniaire de vivre socialement de la pratique exercée », le second au « dilettantisme d'un passe-temps exercé

³⁵ Roger Odin a fait des observations très similaires au sein des ciné-clubs : les aspects techniques sont très présents dans les discussions entre membres, tandis qu'il existe une esthétique spécifique chez ces amateurs (le « respect strict de la "grammaire cinématographique" », c'est-à-dire le respect de ce qu'ils croient être les règles du cinéma), des sujets interdits (la politique, la philosophie, la religion) et d'autres privilégiés (le documentaire sur l'artisanat, les fêtes locales, les animaux ou le sport ; les fictions autour de « l'évasion de la réalité ») et un « goût prononcé pour la nature idéalisée », le « beau paysage » (Odin, 1999 : 54-68).

aux seules fins de divertissement personnel » : ces deux conceptions sont en réalité entrées souvent en contradiction car l'artiste qui vit de son art peut être soupçonné de se plier aux règles du marché plutôt que de laisser s'exprimer sa véritable créativité. En conséquence, amateurs et professionnels ne sont pas toujours ceux que l'on croit en raison des variations contextuelles : Stiénon, s'appuyant sur l'ouvrage sur les recherches d'Aude Mouaci (2003), rappelle l'écart entre les « poètes amateurs » des XIV^e et XV^e siècles, « aristocrates pratiquant la poésie en passe-temps amusant autorisé par un mode de vie oisif », « bourgeois s'adonnant à la même pratique, mais cette fois parallèlement à des activités rémunératrices non exclusivement littéraires » à côté des « spécialistes ou "professionnels" dans le domaine [qui] sont quant à eux les amuseurs, jongleurs et autres rimeurs » et qui bénéficient de mécènes, tandis qu'à l'intérieur d'un domaine déjà marginal au sein du marché littéraire actuel, les poètes amateurs d'aujourd'hui font figure de paradoxe, car les poètes professionnels n'existent plus. De même, pour nombre d'écrivains reconnus par exemple, il est tout à fait accepté d'avoir un « deuxième métier » pour pouvoir vivre, mais aussi pour écrire plus librement, Sténion mobilisant ici les enquêtes de Lahire (2006) et de Heinich (2000).

Dans le domaine pictural, les écarts de situation entre époques sont flagrants. D'un côté, l'historienne Charlotte Guichard (2008), dans un travail fortement influencé par la sociologie beckerienne des mondes de l'art³⁶, rappelle la situation inédite des « amateurs d'art » du XVIII^e siècle en France : il a en effet existé aux XVII^e et XVIII^e siècles un statut de l'amateur, défini par l'Académie royale de peinture et de sculpture et à destination des collectionneurs et mécènes, dont Guichard étudie les effets de sa réforme de 1747 jusqu'aux bouleversements dus à la Révolution, bien que les attaques apparaissent déjà, comme sous la plume de Diderot par exemple, dans les dernières années de l'Ancien Régime. Cette réforme ne leur donne toujours aucun pouvoir délibératif à l'Académie, mais les autorise à assister aux séances : les amateurs gagneront une visibilité et un prestige qui renforcent leur position sociale sur d'autres scènes sociales, l'historienne mettant l'accent sur les différents réseaux qu'ils tissent à partir de cette époque. Ainsi distingués des simples « curieux » dans le vocabulaire d'alors, ces « connaisseurs » forment une élite qui structure le marché de l'art de l'époque et qui commande les œuvres de façon stratégique pour encore asseoir leur statut. Mais la qualité de l'étude de Guichard est de souligner que s'instaure dans le même temps un nouveau rapport entre ces amateurs et les artistes qu'ils financent et promeuvent : moins verticales, ces relations sont marquées par un plus grand dialogue où l'amateur a le bagage

³⁶ Pour un résumé de l'ouvrage sur lequel nous nous appuyons, voir Van Damme, 2009 : http://www.nonfiction.fr/article-2656-p1-lamateur_dart_a_la_fois_social_et_culturel.htm.

intellectuel et l'expérience pour discuter, voire conseiller l'artiste. En miroir, les amateurs profitent de cette proximité accrue avec les artistes pour développer eux-mêmes des compétences créatives via la pratique du dessin. Ils copient et s'approprient le style de l'artiste, et en prolongent la promotion lorsqu'ils diffusent ces dessins dans certains salons : à travers cette figure du « graveur-amateur » dépeinte par Guichard, nous voyons évidemment des exemples patents de producteurs de créations dérivées, et comment le statut de ces derniers a pu être valorisé dans des contextes précis, sans que l'opposition entre amateur et professionnel soit nécessairement centrale.

Ce passage par l'histoire, qui montre l'ancienneté des débats autour de la figure de l'amateur, illustre aussi cette dispersion des travaux dans les sciences humaines, francophones tout du moins. À ce titre, la sociologie française a mis du temps à embrasser cette thématique de recherche tandis que les pratiques culturelles pratiquées en amateur sont en progression dès les années 1970, soit bien avant la diffusion d'Internet. Patrice Flichy rappelle en particulier que leur développement est une tendance lourde, s'appuyant, pour le cas français, sur les enquêtes du Ministère de la culture. Au fil des campagnes d'enquête – la première date de 1973 –, il apparaît clairement que les activités en premier lieu artistiques, à l'image de la musique, sont de plus en plus pratiquées en dehors des cadres institutionnels (Donnat, 1996) ; dans la dernière mouture, parue en 2008, le spectre s'est d'ailleurs élargi, incluant dorénavant un certain nombre de pratiques numériques concurrençant les industries culturelles pour la production de contenus multimédias accessibles en ligne notamment (Donnat, 2009). Or, rares sont les sociologues à avoir saisi au vol ces résultats : nous avons mentionné le travail précurseur des équipes de Bourdieu sur la photographie, mais les études postérieures se concentreront plutôt sur les champs déjà légitimes et les « autodidactes » ne seront étudiés que dans leur rapport à l'institution scolaire ; le renouveau d'intérêt pour les amateurs, écrivains (Poliack, 2006) ou encore (Dubois, Méon, Pierru, 2009) ne date que des années 2000. Le travail sociologique d'Isabelle de Lajarte sur les « peintres amateurs » à la fin des années 1980 fait figure d'exception, où dans une démarche anthropologique, elle a donné à voir ces amateurs en activité, à savoir lors d'un stage de peinture dans un village de vacances et au sein d'expositions dédiées à la peinture amateur : si sur les plans sociologiques et théoriques, ses résultats sont proches de ceux de l'approche bourdieusienne, avec des activités qui se retrouvent circonscrites à certaines espaces sociaux et des créateurs attachés à une vision « traditionnelle » de la peinture (goût dominant pour le figuratif et les paysages, référence fréquente à l'impressionnisme, etc.), ses monographies ont l'avantage de poser la question de l'intensité et de la durabilité des engagements, car la pratique ponctuelle du vacancier peut

être très différente de celle du peintre à la production suffisamment importante ou reconnue à son niveau, pour réussir à être exposée...

Ces interrogations – sur la variabilité des rapports entre amateurs et professionnels, sur les différents degrés de l’engagement – ont été plus que décisives pour notre recherche qui vise à ne pas surestimer les engagements visibles dans les créations dérivées et à respecter leur diversité. Mais ce sont des travaux sociologiques plus récents ou alors en mal de reconnaissance dans le champ académique de la sociologie française qui nous ont permis de nous en saisir. Nous pensons à la sociologie des loisirs – un courant qui trouve peu d’échos et de relais en France aujourd’hui³⁷ – dans des travaux autour de la « *Serious Leisure Perspective* » notamment, impulsée par des réflexions et des enquêtes comme celles de Robert Stebbins³⁸ : bien qu’elle semble parfois assez rigide et même fonctionnaliste par l’abondance de ses typologies, où les amateurs sont par exemple strictement définis comme les individus dont les activités de loisir (artistiques, scientifiques, sportives ou de détente) sont « sérieuses » parce qu’elles ont des équivalents professionnels (« *professional counterparts* »), nous retenons plutôt la répartition des loisirs entre loisirs occasionnels (« *casual leisure* »), les « loisirs sérieux » (« *serious leisure* »), au sens où l’activité accomplie suppose un engagement durable et favorise l’acquisition de savoir-faire et l’épanouissement personnel, et les « loisirs par projets » (« *project-based leisure* »), où l’engagement est circonscrit en termes d’objectif et de tâches à accomplir³⁹ ; Stebbins propose alors d’autres dénominations pour désigner les individus et les situations qui tombent ailleurs sous l’aile de l’amateurisme (« *volunteers* », « *hobbyists* », « *occupational devotees* ») rappelant que les frontières entre loisir et travail, et entre amateurisme et professionnalisme sont complexes. Sans reprendre cette terminologie et les divisions qu’elle implique, nous avons voulu traiter des créations dérivées et de ceux qui les produisent, dans leurs rapports variables aux créations premières, aux auteurs originaux et aux industries culturelles : de la concurrence à l’exploitation, en passant par la collaboration, les cas sont variés au sein même de chaque cas de création dérivée et il faut éviter les partis pris idéologiques lorsque l’on découvre ces

³⁷ Le sociologue français Joffre Dumazedier a pourtant été un des cofondateurs du Comité international des sciences sociales du loisir en 1956 (qui deviendra le treizième Comité de Recherche de l’Association Internationale de Sociologie à partir de 1970) et a produit plusieurs enquêtes et ouvrages de références comme *Vers une civilisation du loisir ?* (Dumazedier, 1972 [1962]). Cependant, des raisons à la fois historiques (la naissance de ces travaux dans le contexte favorable des Trente Glorieuses), institutionnelles (la répartition des concepts et des enquêtes : au DEPS, les pratiques culturelles et à l’INSEE, les loisirs) et théoriques (la force de l’école bourdieusienne) expliquent la quasi-disparition des sociologues français se réclamant de la sociologie des loisirs.

³⁸ Voir son site internet : <http://www.seriousleisure.net/> (consulté le 15 juillet 2013).

³⁹ Dans ce dernier cas, Stebbins pense par exemple à l’organisation d’un festival artistique ou de vacances.

terrains de recherche pour ne pas tenir des discours excessifs, d'un côté comme de l'autre, sur les amateurs concernés. Cette perspective est proche de ce qu'a proposé Henry Jenkins pour caractériser les relations entre les fans et les industries culturelles, à partir d'un spectre qui va du *prohibitionism* (l'interdiction de la production fanique) jusqu'au *collaborationism* (qui recouvre aussi bien la co-crédation que la récupération des productions de fans par les industries culturelles), et permet de discuter l'idée récente de « *fan labor* » selon laquelle les fans peuvent aujourd'hui réaliser gratuitement des tâches pour lesquelles les industries culturelles engageaient et payaient des salariés⁴⁰.

De même, pour porter un regard fin sur l'engagement des individus qui produisent des créations dérivées, il faut avoir en tête les travaux d'Antoine Hennion, inscrits dans une perspective « pragmatique », cette fois au sens philosophique. La figure de l'amateur est ici explicitement au cœur de l'analyse en revenant à son sens étymologique, l'adjectif latin *amator*, à savoir « celui qui aime » : la dimension affective de l'engagement, les dispositifs concrets par lesquels l'individu accède à une pratique et les personnes qui l'accompagnent dans cette découverte sont essentiels pour comprendre la nature d'un « attachement » pour reprendre le vocabulaire de cette sociologie, ce que Hennion met en lumière pour les amateurs de musique classique (Hennion *et al.*, 2000) ou ceux de bons vins (Hennion & Teil, 2004). Toutefois, cette attention à l'élaboration du « goût pour » chez les individus, le goût étant aussi entendu dans son sens physiologique – comme dans la dégustation – a moins été le point de départ d'un nouveau modèle théorique pour étudier les amateurs qu'une tentative pour rendre compte avec finesse des pratiques culturelles, dans leurs actes mêmes, tandis que les approches dominantes – Hennion vise les enquêtes *Pratiques culturelles des Français* et la sociologie bourdieusienne – en donnaient une image relativement désincarnée, proche de la simple consommation culturelle⁴¹. Ce retour de balancier a ainsi influencé de nombreux chercheurs dans les années 2000 pour affiner leur description des pratiques et du sens qu'elles revêtent pour les individus : c'est le cas en particulier chez Charlotte Guichard, dont nous venons de parler, qui revient aux amateurs historiques ou encore chez Olivier Donnat, lors d'un approfondissement qualitatif de l'enquête *Histoire de vie* de l'INSEE. À partir d'entretiens menés auprès d'enquêtés ayant indiqué dans le questionnaire initial qu'ils avaient

⁴⁰ Voir Bayme & Burnett, 2009 ou plus récemment Abigail de Kosnik, « Interrogating “Free” Fan Labor », essai inédit de 2013, disponible sur le site internet de l'ouvrage *Spreadable Media* (Jenkins *et al.*, 2013) : <http://spreadablemedia.org/essays/kosnik/#.UhNpKX809EI> (consulté le 15 juillet 2013) ; en français, voir Hein, 2011.

⁴¹ Hennion regrette aussi que les travaux de Bourdieu aient aussi jeté le soupçon constant de la distinction sur les pratiques culturelles, au point que les individus l'ont même intériorisé lorsqu'ils répondent au sociologue : le retour aux actes qui font le goût et à l'objet du goût sont justement un moyen pour éviter ces biais (Hennion, 2002).

au moins une « passion », Donnat reconstruit deux modalités de ces activités en réalité pratiquées en amateur, à savoir celle du « jardin secret » lorsque « la passion fonctionne comme support d'une identité "pour soi" » et celle de « l'engagement total » lorsqu'il s'agit d'un « pivot autour duquel s'est organisé l'ensemble de l'existence d'une personne » (Donnat, 2009 : 124). Là encore, nous repérons un moyen supplémentaire pour affiner les degrés de l'engagement en interrogeant les dimensions très concrètes de la production et de la réception des créations dérivées, et surtout en se demandant comment s'inscrivent ces activités créatives dans l'existence de leurs créateurs et avec qui ils partagent le fait de s'y adonner.

Face à ce cadre de réflexion où l'amateurisme est reconceptualisé et revalorisé en dépassant la traditionnelle division entre amateurs et professionnels, les propositions qui la reprennent au pied de la lettre semblent dépassées, surtout si elles vont dans le sens de la critique de l'amateur actuel. C'est le cas, par exemple, de l'essai d'Andrew Keen⁴², *Le Culte de l'amateur*, écrit en réaction à l'essor des UGC, qui ravive une des connotations notoirement péjoratives du mot « amateur » : par opposition à l'expert ou au professionnel (et aux yeux de ces professionnels justement), l'amateur est celui qui croit savoir, qui croit maîtriser un domaine, mais qui en réalité n'en a ni les codes ni les savoir-faire, souvent parce qu'il a tenté de se les approprier par lui-même, en autodidacte, ce qui est rédhibitoire pour devenir l'équivalent du professionnel (Keen, 2008 [2007]). Pensant, entre autres, à la multiplication des blogs où des internautes se livrent à du « journalisme amateur », l'essayiste s'en prend non seulement à ce type d'activité en tant que tel, pour son manque global de qualité – les rares blogs de bon niveau n'excusant pas la pléthore de contenus inintéressants et ne relevant que de l'opinion –, mais aussi à leur effet de parasitage puisqu'elles coexistent, sur la toile, avec le travail des professionnels et connaissent une inflation apparemment indéfinie : en d'autres termes, lorsque les conditions (techniques, mais également économiques, scolaires, etc.) donnent une plus grande visibilité aux activités amateurs, lorsque les profanes ont davantage de moyens pour s'aventurer sur les terres des experts, et lorsque cette montée en puissance est même valorisée de tous côtés (parce que « dans l'air du temps » ou pour des raisons plus essentielles, en lien par exemple avec la démocratisation des sociétés), le risque est de ne plus savoir à quel saint se vouer selon Keen. Sans un travail de filtrage et de vérification exercé par des experts, se pose un problème de fiabilité et de crédibilité de

⁴² Blogueur influent, intervenant aujourd'hui sur différents médias, tels le site *Techcrunch* dédié à l'actualité des nouvelles technologies et connu pour ses essais critiques sur les conséquences des évolutions numériques, l'anglo-américain Andrew Keen a été diplômé en sciences politiques après un parcours universitaire cosmopolite (Londres, Sarajevo, Berkley), avant d'être lui-même entrepreneur dans la Silicon Valley, avec des succès divers.

l'information et des connaissances, visible, entre autres, lorsque une rumeur ou un fait erroné, répétés par différents sites web, deviennent une réalité pour beaucoup d'internautes, telle la (fausse) mort de célébrités annoncée sur Twitter reprise, sans prendre la peine de croiser les sources, par certains sites d'information.

On est donc loin des amateurs qui s'affirment de façon croissante face aux industries culturelles, en contestant leur hégémonie, comme dans la *participatory culture* chère à Henry Jenkins, où des téléspectateurs se mobilisent autour de certains programmes, pour élargir diversement leur expérience de réception ou pour contester des évolutions décidées par les producteurs et/ou les diffuseurs : l'exemple canonique est celui des fans lançant des campagnes pour protester contre l'arrêt de leur série favorite (Jenkins, 2006). De même, d'après l'essayiste qui apparaît parfois très conservateur, il est vain de rechercher une justification politique au nouveau rôle occupé par les amateurs ; le fait que les internautes puissent représenter un « cinquième pouvoir » ou trouver sur le Web d'autres moyens d'intervenir dans l'espace public (Flichy, 2010 : 43-63), est illusoire, voire dangereux : leur prise de pouvoir n'est souvent que marginale et temporaire ; au pire, le « culte de l'amateur » pourrait conduire des incompetents aux postes à responsabilité. D'une certaine façon, l'ouvrage de Keen est une version caricaturée et extrémiste de l'approche bourdieusienne où seuls quelques *happy few* réussissent à passer d'amateur à expert, les autres n'incorporant jamais l'ethos spécifique au champ légitime, par défaut de capitaux dans les termes de Bourdieu. Nous avons vu les limites d'un tel positionnement, mais l'intérêt du livre *Le Culte de l'amateur* réside moins dans le contenu de sa critique à l'égard de l'amateur que dans le resurgissement de ce type de critique. En effet, tels les contempteurs de l'imprimé qui, à partir du XV^e siècle, annonçaient un destin funeste à la culture et à la pensée européenne en raison de la trop grande abondance de textes publiés – d'où un affaiblissement de la mémorisation, une hiérarchie des textes moins évidente, etc. –, Keen refuse aux profanes l'accès à ce nouvel espace public que représente le Web et regrette la perte de vitesse des experts qui n'exercent plus leur rôle de *gate-keepers*. En ce sens, les amateurs, dont les producteurs de créations dérivées actuels ne seraient que des usurpateurs, s'escriment en vain à publier et diffuser en ligne leurs créations. Cette menace du trop plein et de détérioration de la culture est donc ancienne et susceptible de réapparaître à tout moment : nous devons justement voir si elle n'est pas également présente au sein même des producteurs de créations dérivées qui peuvent avoir des réactions de défiance face à leurs propre productivité.

L'usage du terme amateur apparaît rempli de contradictions qui sont en vérité riches en pistes de recherche applicables aux créations dérivées : pour cette raison, notre approche ne

partira pas directement de cette notion, mais se retrouvera nécessairement au contact des débats évoqués ici. De la même façon, il est important de souligner qu'avec les créations dérivées, nous avons choisi d'étudier des pratiques sur une ligne de crête, où les amateurs auxquels nous avons eu affaire ne se réduisent pas à cette autre catégorie tant étudiée par la sociologie des cultures populaires, à savoir les fans.

B. La figure du fan et ses faux-fuyants

Les créations dérivées en général, et en particulier celles que nous allons étudier ici, sont aujourd'hui traditionnellement catégorisées comme des pratiques de « fans », ces passionnés de tel ou tel produit de la culture populaire, dont la palette d'activités semble toujours plus grande et diversifiée : le commentaire du produit médiatique favori, les récits qui en dérivent (*fanfictions*), les créations graphiques (rassemblés sous le terme de *fan art*), les vidéos (tel le *vidding*⁴³, les *fan films*⁴⁴), la musique (*filking*⁴⁵), les déguisements (c'est la pratique du *cosplay*), etc. L'adjectif, et le substantif « fan », pourtant beaucoup plus récents qu'un terme comme celui d'amateur, dominant ainsi le discours commun comme médiatique, et il s'est même installé une tradition de recherche, les *fan studies*, qui se consacre uniquement à cet objet. Néanmoins, l'écart est grand entre l'usage courant et l'usage scientifique, les *fan studies* ayant donné une image moins normative des pratiques concernées, mais aussi de l'usage (ou du non-usage) que les acteurs font eux-mêmes des termes. Plus encore, le risque est de croire que les changements culturels à l'œuvre seraient du seul fait des fans, ce qui rendrait la notion de création dérivée superflue. Nous nous attacherons par conséquent à rappeler pourquoi le terme « fan » est également à manier avec précautions : au-delà des questions de définition, il ne doit pas non plus nous conduire à faire des *fan studies* l'alpha et l'oméga quant à la manière d'étudier les pratiques au cœur de notre sujet. En montrant les apports décisifs mais aussi quelques unes de leurs apories de ce courant, nous définirons plus précisément notre propre démarche.

Lorsque l'on parle de « fans », la difficulté est que le terme draine non seulement les débats associés à l'amateur, mais ajoute aussi de nouvelles strates d'ambiguïtés et

⁴³ Le *vidding* est le montage d'extraits de séries télévisées ou de films pour accompagner la bande-annonce d'une chanson.

⁴⁴ Parfois aussi appelées *fan vids*, il s'agit de toutes les productions d'images animées qui nécessitent que le fans produisent de nouvelles séquences, bien entendues inspirées par la source de référence, quels qu'en soient la durée et le contenu : du court-métrage au long-métrage, de la prise de vue réelle à l'animation ou au *stop-motion*.

⁴⁵ Aussi appelée *filk music*, c'est la création de chansons originales (ou tout du moins de paroles originales) à partir d'univers fictionnels existants.

d'incompréhensions : tandis que l'adjectif amateur était à l'origine laudatif et que ce n'est qu'à l'usage qu'il a acquis des connotations plus péjoratives (lorsque sa « passion » est jugée excessive, ou qu'il est celui qui n'atteindra jamais le professionnel par exemple...), le « fan » a d'emblée été un terme dépréciatif, ne serait-ce qu'en raison de sa connotation religieuse. Le mot « *fan* », emprunté à l'américain⁴⁶, reste en effet l'abréviation de fanatisme – l'adjectif « fana » aurait d'ailleurs pu s'implanter à sa place en français –, c'est-à-dire qu'il colporte l'idée d'adhésion totale, quand ce n'est pas aveugle, pour une religion, une doctrine ou une cause... Cette dimension d'excès, intrinsèque au fan, est par conséquent plus forte que celle qui existe pour l'amateur, d'autant qu'elle touche à la morale et à la psychologie de l'individu, lequel n'a aucun recul face à son objet de prédilection – qui plus est profane – et n'existe qu'à travers sa passion. Il n'y a qu'un pas pour que le fait d'être fan désigne les formes « pathologiques » d'engouement, au sens où la sociologie oppose le normal et le pathologique, (Durkheim, 1999 [1937] ; Jenson, 1992), et il n'a pas cessé d'être franchi dès l'apparition du terme : certaines pratiques les ont fait apparaître comme marginaux en comparaison du spectateur ou du lecteur supposé normal, comme lorsqu'ils se réunissent en fan-clubs ou en conventions qui ferment éventuellement les portes aux non membres, alors que domine encore aujourd'hui l'idéal de la réception et surtout de la lecture individuelle (Cavallo & Chartier, 2001 ; Horellou-Lafarge & Segré, 2007 : 27-48). On s'étonne aussi de leur érudition pour des contenus nécessairement qualifiés de « populaires » chaque fois que va être employé le mot : dans le premier XX^e siècle, le sport et les romans de science-fiction sont les premiers domaines où sont repérés les « fans », avant les séries télévisées dans les années 1950-1960, ces individus pouvant se constituer un savoir encyclopédique sur des équipes sportives, des sportifs ou encore des univers imaginaires – pensons, entre autres, à ces fans qui maîtrisent l'elfique, la langue des elfes issue du *Seigneur des Anneaux* ou le Klingon, celui d'une race extraterrestre dans la série *Star Trek*...

Plus encore, quand certains individus finissent par nuire à d'autres fans voire à l'objet de leur enthousiasme, ces faits divers sont régulièrement montés en épingle par les médias, avant de faire parfois l'objet d'adaptations cinématographiques. À l'image de celui qui

⁴⁶ Rappelons que « *fan* », est emprunté à la langue anglo-saxonne à partir des années 1920, avant d'entrer dans les dictionnaires à la fin des années 1950 (article « fan », *CNRTL*, <http://www.cnrtl.fr/definition/fan>, consulté le 1^{er} août 2012 ; *Le Petit Robert*, 1992, p. 756) : le terme désignait à l'origine les supporters plus engagés de certaines équipes sportives, en particulier de baseball aux États-Unis. Certains dictionnaires étymologiques évoquent une possible influence du mot « *fancy* » – contraction de « *fantasy* » – dont un des sens est penchant ou lubie, et pouvait indiquer dès le XVIII^e siècle, une passion pour un loisir ou un sport vécue collectivement (article « *fancy* », *Online Etymology Dictionary*, http://www.etymonline.com/index.php?term=fancy&allowed_in_frame=0, consulté le 1^{er} août 2012). En France, dès les années 1920, l'emploi s'était déjà élargi aux spectateurs de cinéma les plus assidus (*CNRTL*, art. cité).

amasse sans compter tous les produits liés à sa passion, qu'ils soient originaux ou dérivés – au point que l'on parle de « collectionnisme » ou de fétichisme, et non plus de collection comme pour le collectionneur d'art – ou d'un Mark Chapman qui abat froidement son idole John Lennon, le 8 décembre 1980⁴⁷, le fan est plus que jamais considéré comme un individu mal intégré socialement, pour qui la passion devient une consolation, et éventuellement un exutoire, ce qui stigmatise par là même l'ensemble plus large des passionnés et tend à donner artificiellement une part de responsabilité à l'objet de passion. Que dire de l'image donnée aux supporters par les affrontements de *hooligans* ? À force d'insister sur ce type d'individualités, les autres manières d'être fan semblent inexistantes, tandis que ce sont les aspects folkloriques de leurs activités, c'est-à-dire les plus spectaculaires et les plus exotiques, qui sont mis en valeur⁴⁸. Quand, en 1986, dans un sketch de l'émission parodique *Saturday Night Live*, l'acteur William Shatner, vedette de la série *Star Trek*, interpelle une foule de fans en leur disant « *Get a life !* »⁴⁹, il ne fait pas seulement preuve d'autodérision : il résume parfaitement cette critique, prégnante dans le discours commun sur les fans, qui les considère comme des individus isolés socialement et dévouant toute leur existence à leur objet de prédilection...

La tradition des *fan studies*, née dans les années 1980 dans le sillage des travaux sur la réception et des *cultural studies*, a justement pris le contrepied de ces clichés en insistant sur la réception active et réflexive des fans. Même si ce renversement du stigmate a pu être trop appuyé et conduire à surestimer la résistance des fans face aux industries culturelles⁵⁰, nous retenons la dimension sociale et toujours complexe de la réception : celle-ci devient un acte interprétatif et social dès que les individus, échangent avec d'autres à partir de la consommation de produits médiatiques, et pas seulement sur le produit médiatique. Certes, ce parler quotidien sur les médias, étudié par Dominique Boullier en France par exemple (Boullier & Betat, 1988 ; Boullier, 2004) ou par Jostein Gripsrud en Suède (Gripsrud, 1995),

⁴⁷ Cet assassinat a justement donné lieu à deux longs-métrages, *The Killing of John Lennon* (2007) et *Chapitre 27* (2008), qui font partie des portraits cinématographiques les plus sombres des fans, à côté des deux *The Fan* (1981 et 1996) ou de *Misery* (1990), inspiré du roman de Stephen King (1987). Pour un panorama anglo-saxon (mais non exhaustif) jusqu'en 1988, voir Lewis, 2001 [1992].

⁴⁸ Le traitement médiatique du *cosplay* en est l'exemple-type : c'est bien souvent la seule illustration des reportages traitant des conventions de fans, faisant disparaître toutes les autres activités créatives.

⁴⁹ Cette phrase de l'acteur, a elle-même connu un destin particulier dans l'univers de *Star Trek* : elle deviendra en 1999 le titre d'un livre où le même Shatner racontera son expérience, anecdotes à l'appui, du monde des fans de la série (Shatner & Kreski, 1999), et plus récemment, en 2012, celui d'un documentaire télévisé, toujours sur le même thème et du point de vue de l'interprète original du capitaine Kirk (<http://www.youtube.com/watch?v=uk6R9HWptcM&feature=relmfu>, consulté le 1^{er} août 2012).

⁵⁰ Cette tendance, revanche des « *disempowered* » selon Fiske (1992), ou extrémité du « *incorporation/resistance paradigm* » selon Abercrombie et Longhurst (1998), illustre parfaitement la dérive « populiste » dans les recherches sur la culture, telle que la dénoncent notamment Grignon et Passeron (1989).

ce « *gossip* » pour reprendre un terme que l'on retrouve par exemple chez Jenkins (1992b : 80-85), ne s'inscrivent pas toujours contre une lecture dominante, mais approfondissent bien l'expérience de consommation : une des questions devient donc de savoir pourquoi certains individus (et lesquels ?) prolongent cet approfondissement en se spécialisant, plus ou moins durablement, autour d'un seul ou d'un ensemble de produits médiatiques, ce qui peut aller jusqu'à la production de créations dérivées ? En parallèle, une telle perspective questionne le véritable objet de l'engouement, car les produits médiatiques ont rarement l'homogénéité qu'on veut bien leur prêter et car pour un même produit, existent en réalité différents « *fans de...* » : par exemple, est-on fan d'un genre de séries, d'une série en particulier ou d'un personnage ? Une ethnographie de créations dérivées devrait donc faire apparaître diverses formes et plusieurs profils de réception.

Donner une définition des fans en devient problématique car le passage par la réception démultiplie les possibles fans, tandis que les représentations associées aux fans sont devenues moins stigmatisantes. D'une part, sous l'effet conjugué de la réduction du temps de travail dans les sociétés développées et de la montée de l'individualisme depuis les Trente glorieuses, les individus sont incités à occuper leur temps de loisir, à transformer leurs simples passe-temps en de véritables engouements qui doivent faire partie intégrante de leur identité (*cf.* Giddens, 2000 [1991] ; Donnat, 2009), d'où une expression, voire un affichage des goûts plus valorisé : si cela ne représente sans doute que l'écume du phénomène, on remarque par exemple que les personnalités politiques n'ont jamais tant mis en avant leurs violons d'Ingres que dans la période récente, à l'instar d'un George W. Bush ou d'un Barack Obama révélant à la presse la sélection musicale de leurs iPod ou d'un Nicolas Sarkozy affichant son intérêt de longue date pour Johnny Halliday ou le Tour de France. Le mouvement de numérisation, d'autre part, a grandement facilité les démarches pour avoir une activité de fan, comme nous n'aurons cesse de le voir dans cette étude : beaucoup plus fondamentalement que des initiatives comme celle du réseaux social Facebook, qui incitait à se déclarer « fan » à tout bout de champ et d'un seul clic⁵¹, les opportunités qu'offre la toile pour accéder aux productions de fans et même s'insérer dans des groupes de fans se sont décuplées. L'investissement est en effet moindre pour ne serait-ce que consulter les mines d'informations constituées par certains fans, ce qui renforce mécaniquement le nombre total de fans.

Pour rendre compte de ces transformations et éviter de voir des fans partout, les chercheurs des *fan studies* s'appuient depuis la fin des années 1990 sur des schémas

⁵¹ En 2009, le site Facebook a toutefois fait disparaître le bouton « Devenir fan », pour procéder à une uniformisation de la fonction « J'aime » sur l'ensemble du site.

théoriques proches de celui Nicholas Abercrombie et Brian Longhurst, qui considèrent le fait d'être fan comme un continuum, et non comme un état discret – au sens mathématique du terme – dans lequel on entre et dont on sort tout aussi facilement. Ainsi, pour Abercrombie et Longhurst, la réception d'un produit médiatique s'étend sur un spectre composé de cinq catégories, des « *consumers* » aux « *petty producers* », en passant successivement par les « *fans* », les « *cultists* » et les « *enthousiasts* », (Abercrombie & Longhurst, 1998 : 121-157). Dans ce cadre, l'intensité de l'engagement des individus permet de résoudre une partie des difficultés théoriques et de mieux représenter la diversité des fans selon leur objet de passion, leur organisation, la nature des productions qu'ils réalisent ou les compétences qu'ils mobilisent dans ces activités : dès lors, à travers ce filtre, il n'y a plus de rupture entre le simple consommateur et les plus enthousiastes, de même que les créations dérivées ne sont plus le fait d'un seul type de fans. De cette façon, la définition des fans parmi l'ensemble du public d'un produit médiatique n'est pas une question de nature, mais de degré.

Sans reprendre nécessairement cette typologie en particulier, les travaux récents au sein des *fan studies* ont été très influencés par ce changement de « paradigme » ou tout au moins de définition⁵². Matt Hills par exemple, qui conteste à Abercrombie et Longhurst le fait d'utiliser un vocabulaire dans lequel ne se reconnaissent pas les acteurs eux-mêmes (pourquoi parler d'« *enthousiasts* » quand certains revendiquent le statut de « *fans* » ?), adopte lui aussi une posture continuiste lorsqu'il refuse les oppositions binaires et situe toujours les fans dans un entre-deux : entre consumérisme et résistance, entre communauté et hiérarchie, entre savoir et justification, entre imaginaire et réalité, pour reprendre les titres des quatre premiers chapitres de son ouvrage (Hills, 2002)⁵³. Dans son récent article « *Fan studies* » pour les *Oxford Bibliographies*, Henry Jenkins a proposé une définition des fans où le curseur peut également être situé à différents niveaux :

Fans might be broadly defined as individuals who maintain a passionate connection to popular media, assert their identity through their engagement with and mastery over its contents, and experience social affiliation around shared tastes and preferences (Jenkins, 2012)

Si l'adjectif « *passionate* » pose les problèmes que l'on sait, les idées de « connexion », d'« engagement », de « maîtrise » et d'« affiliation sociale » offrent la souplesse nécessaire

⁵² Le terme « paradigme », utilisé par Abercrombie et Longhurst est sans doute trop fort en référence à la notion khunienne, mais rappelle que leur approche a été structurante au sein des *fan studies*.

⁵³ Nous trouvons en revanche plus contestable son recours à la notion de « *cult fans* » qu'ils distinguent par la durée de l'engagement, tandis que la notion de « culte », au-delà de ses connotations religieuses, reste très relative.

pour accueillir le large spectre des fans. Cette définition continue d'affirmer la différence entre la manière dont les fans sont aujourd'hui appréhendés par les sciences sociales et l'utilisation commune du terme « fan », même dans sa revalorisation récente : le fan n'est pas un état unique et définitif, mais une trajectoire au travers de différents profils, avec des carrières qui s'installent dans le temps, mais aussi des sorties. Nous n'irons pas jusqu'à dire que la figure du fan est en train de dissoudre et de se mêler à celle de l'ensemble des récepteurs comme le fait ailleurs Henry Jenkins⁵⁴, mais force est de constater que tout individu peut entrer dans un processus de réception active, plus ou moins prononcé et de manière plus ou moins transitoire, qui le fera passer pour un « fan », seulement dans certains contextes, pour certains objets d'engouement, ou pour certains acteurs.

C'est ce qui explique pourquoi, pour certains enthousiastes, il y a toujours plus « fan » qu'eux et que l'étiquette en revienne à ses significations les plus dévalorisantes dans la bouche même de certains fans au sens sociologique du terme : elle vise alors des activités ou des modes de réception qui ne sont pas considérées comme légitimes au sein d'un groupe (de fans), et démontre en réalité à nouveau cette disparité des engagements. Nous l'avions observé pour notre part lors d'une précédente enquête sur le jeu télévisé *Questions pour un Champion*, qui nous avait conduit à interroger des membres des clubs créés autour de l'émission – et donc déjà une partie des téléspectateurs les plus actifs. Or, il existait pour ces derniers toujours une catégorie de joueurs à part, les plus « mordus », qui pouvaient faire partie de clubs, participer à des tournois et même en remporter, mais en adoptant des comportements en contradiction avec une certaine éthique et une certaine idée de la culture (générale), véhiculée par le jeu et dominante chez les membres des clubs : les connaissances du joueur doivent avoir été acquises pour elles-mêmes et non pour seulement améliorer son niveau de jeu à *Questions pour un champion*, d'où le dénigrement latent des joueurs qui font du bachotage en prenant des notes pendant les séances en club ou pendant les tournois, ou en apprenant par cœur des listes (les Palmes d'or du festival de Cannes depuis sa création, les prix Goncourt, etc.)⁵⁵. En plus de l'approche continuiste de l'identité des fans, il faut donc aussi compter avec leurs divergences et leurs éventuels rapports de force. Il s'agit en réalité d'intégrer cette direction empruntée par les *fan studies* qui a mis en avant les distinctions à l'intérieur de groupes de fans, que ceux-ci soient constitués officiellement ou officieusement⁵⁶. À la différence des premiers travaux du courant, marqués par les recherches

⁵⁴ Jenkins, 2007.

⁵⁵ François, 2005.

⁵⁶ Voir par exemple Thornton, 1996; Dell, 1998; Harris, 1998; MacDonald, 1998; Jancovich, 2002.

de Fiske ou de Jenkins, qui insistaient sur le collectif des fans – toujours afin de contrer les préjugés sur l’introversion et l’anomie qui pesaient sur eux –, plusieurs chercheurs ont renoué avec les intuitions premières des *cultural studies*, en s’attachant aux rapports de forces entre fans, car ils finissent par structurer leurs activités et leurs trajectoires biographiques.

Derek Johnson (2007) a ainsi proposé la notion de « *fan-tagonism* » pour rappeler que les univers de fans sont loin d’être des univers idylliques. Non seulement les fans peuvent être en conflit avec les créateurs originaux – en s’opposant à un tournant narratif d’une série, en refusant sa fin, etc. –, mais ils sont parfois en rivalité les uns les autres, sur la manière de « bien » célébrer le produit original ou encore sur des interprétations narratives ; cela a des conséquences sociologiques et esthétiques pour Johnson, comme la création de sous-groupes de fans pour un même produit médiatique dont la production, en termes de supports ou de contenus pourra être bien différente⁵⁷. De même, cette perspective permet de rapatrier au sein des *fans studies* des engouements paradoxaux qui jusque-là n’étaient traités qu’à la marge lorsqu’ils l’étaient : il n’est effectivement pas rare de constater des réceptions ironiques, voire hostiles à tel ou tel objet, mais celles-ci n’en suscitent pas moins des approfondissements réceptifs, voire une production et des sociabilités proches de celles que l’on observe chez le reste des fans. Il s’agit donc d’individus qui ne peuvent être totalement détachés des autres fans, pour lesquels l’engouement est détourné : la notion d’« anti-fan » introduite par Matt Hills et prolongée par Jonathan Gray prétend justement couvrir ces situations⁵⁸. Très présents dans le domaine sportif où les aficionados d’une équipe peuvent en parallèle en exécrer une autre – pensons en France à la rivalité entre les clubs de football de Marseille et de Paris –, les anti-fans sont aussi repérables dans le domaine médiatique et doivent être réintégrés dans l’analyse : Dominique Pasquier, en repérant des étudiants de Sciences Po Paris qui avaient mené une campagne d’élection aux bureaux des élèves à partir d’une lecture parodique du feuilleton *Hélène et les garçons*, avaient déjà souligné le paradoxe de ces anti-fans (sans encore utiliser la notion ici), en remarquant qu’ils suivaient finalement aussi la série et qu’ils avaient construit leur spécificité en se moquant de ceux qu’ils pensaient être les fans typiques de la série. En conséquence, il faudra à notre tour observer si certaines des créations dérivées ne peuvent être le fait d’anti-fans ou plus simplement relever de l’opposition entre certains fans.

⁵⁷ Ces remarques sont bien sûr valables dans le domaine sportif où une même équipe peut disposer de plusieurs phalanges de supporters, occupant par exemple des espaces précis dans le stade et partageant des idéologies différentes (voir Cano, 2001). La difficulté est que les travaux sur les fans de sport, de produits médiatiques et de musiques dialoguent rarement...

⁵⁸ Hills, 2002 ; Gray, 2003.

Les distinctions entre fans et non-fans ou au sein des fans sont donc souvent moins une différence de nature que des différences dans le degré et/ou les modalités de l'engagement là encore. Certains groupes, plus organisés que les autres ou disposant de plus de ressources, peuvent s'adjuger le droit de désigner qui est un fan « authentique » ou non, à l'image du badge spécifique que devaient arborer les *Janeites*, les amateurs britanniques de Jane Austen, lorsqu'ils se rassemblaient au XIX^e siècle. Mais les hiérarchies ne sont pas figées : selon Claudia L. Johnson, l'étiquette *Janeite* a d'abord été le moyen pour une partie de l'élite lettrée britannique de refuser d'associer sa façon d'apprécier les romans d'Austen à celle du tout venant, c'est-à-dire du peuple, avant qu'à la fin du XIX^e et au début du XX^e siècles, les membres des clubs de *Janeites* ne soient à leur tour dénigrés par des cercles plus proches des spécialistes universitaires de l'auteur (Johnson, 1997). Plus récemment, on peut penser à l'opposition entre les « Trekkies », du surnom dont les médias affublaient les fans de la série *Star Trek* qui, par exemple, se rendaient aux conventions déguisés en membre de l'équipage de l'*Enterprise*, et les « Trekkers », terme que les fans jugeaient moins péjoratif⁵⁹. Ce n'est donc pas au chercheur de dire qui est fan ou ne l'est pas, mais d'observer les stratégies de catégorisation et de distinction à l'œuvre sur le ou les terrains étudiés.

Paradoxalement, cet apport majeur des *fan studies* fait aussi apparaître la nécessité de ne pas en rester aux seuls travaux qui se réclament de ce courant pour étudier un phénomène comme les créations dérivées. En effet, avec les « fans » historiques de Jane Austen, nous avons un exemple particulier qui permet de faire le pont entre les *fan studies* et d'autres champs de recherche comme les études littéraires : ce sont des spécialistes de littérature qui ont les premiers traité des *Janeites*, avant de s'apercevoir qu'ils pouvaient mobiliser les travaux des chercheurs plus étroitement rattachés aux *fan studies* ; ils sont cependant encore peu à franchir le pas. Alors que les individus n'ont pas attendu Internet ou même les produits culturels de masse (le sport, les paralittératures, etc.) pour mener des activités qui prolongent et approfondissent le seul acte de consommation, les études sur le sujet, très souvent à dominante historique, n'utilisent pas le terme de « fan » – les acteurs ne l'utilisant pas eux-mêmes – et se sont développés sans référence aux *fan studies*. Cela complique la tâche pour qui voudrait un panorama de ce type d'engagement sur la longue période : les exemples de production d'un métadiscours profane (oral ou écrit), de création d'artefacts dérivés ou de tentatives d'organisation de collectifs d'amateurs ne manquent pourtant pas. En témoignent,

⁵⁹ Mentionnée chez Jenkins (1992b, pp. 9-13), cette controverse fait l'objet d'un paragraphe dédié dans l'article de l'encyclopédie Wikipédia consacré à Star Trek en langue anglaise ; voir : http://en.wikipedia.org/wiki/Trekkie#Trekkie_vs._Trekker (consulté le 1^{er} juin 2011).

entre autres, l'engouement européen pour *Pamela* de Samuel Richardson au XVIII^e siècle (Turner, 1994), l'existence de « *Janeites* », c'est-à-dire de groupes autoproclamés d'admirateurs de Jane Austen et de ses romans dès la fin du siècle suivant (Johnson, 1997 & 2012 ; Lynch, 2000), ou encore la production, textuelle et méta-textuelle, autour des romans d'Arthur Conan Doyle dans les années 1930 (Watt & Green, 2003). En France, où les travaux sont hélas encore moins nombreux, les lettres de lecteurs que reçoivent Eugène Sue ou Honoré de Balzac révèlent là aussi une transformation du rapport à l'auteur (Galvan, 1999 ; Lyon-Caen, 2006) : Judith Lyon-Caen rappelle que cette évolution remonte aux précurseurs du romantisme littéraire tels Rousseau et *La Nouvelle Héloïse*, Richardson – sans surprise ! – avec *Pamela* et *Clarisse Harlowe* ou Goethe et *Les Souffrances du jeune Werther*, lorsque le lectorat des romans s'élargit et que la teneur des récits invite à une plus grande proximité avec l'auteur (Lyon-Caen, 2006 : 92). L'histoire des engouements littéraires dépassant les cercles lettrés et critiques n'a malheureusement pas encore été écrite et il faut se contenter ces exemples paradigmatiques et de cette chronologie en pointillés qui semble commencer au XVIII^e siècle⁶⁰.

La situation semble certes de moins en moins figée, puisque certains chercheurs des *fan studies* se tournent vers le passé comme Daniel Cavicchi qui se propose de retrouver ce que pouvaient être les fans de musiques populaires au XIX^e siècle (2012). D'autres abordent des objets plus légitimes et où jusqu'à présent, le fan n'avait apparemment pas eu sa place. La deuxième section du recueil d'articles de Gray *et alii* (2007) en donnent des exemples précieux avec la mise en évidence de « fans » d'actualité politique à la télévision, de Bach, de Shakespeare ou encore de Tchekov. En particulier, si l'article de Roberta Pearson n'a peut-être toute l'assise empirique pour étayer son propos, il a le mérite de poser frontalement cette question des dénominations autoproclamées, imposées ou refusées, en notant qu'il n'existe pas de « *Bachies* » alors qu'on parle de « *Trekkies* » (*sic*) et de « *Sherlockians* » et en montrant que plusieurs modes d'appréciation de la musique classique coexistent, même chez ceux qui prétendent l'écouter et la goûter avec distinction. Justement, dans le même genre, on pourra consulter l'enquête de Claudio E. Benzecry sur les « fans » d'opéra, menée à partir d'une fine ethnographie du public du Teatro Colón de Buenos Aires (Benzecry, 2011). Cependant, ces initiatives restent encore l'exception et il faut plus que jamais décroquer cette notion de « fans » : en se plaçant du point de vue des créations dérivées, nous espérons à notre tour participer à ce travail. Si les *fan studies* ont été une mine de résultats pour notre

⁶⁰ Nous reviendrons plus en détail sur ces engouements collectifs du passé dans le chapitre 3.

recherche, il reste que nous avons également mobilisé à plusieurs reprises des travaux historiques pour éclairer les pratiques actuelles. Ces comparaisons montreront au passage que les études sur les « fans » permettent en réalité de toucher à des questions qui excèdent les communautés concernées et de fournir des résultats sociologiques consistants.

Propos d'étape

Avant de pouvoir mener une enquête sur les fanfictions, il nous a donc semblé indispensable de déminer les nombreux présupposés théoriques qui pourraient entourer cette recherche, en particulier vue depuis le champ académique français où les réticences à étudier ce type d'objet sont loin d'être toutes levées. En effet, le développement des contenus générés par les utilisateurs permis par les nouvelles technologies, et en particulier Internet, ainsi que la montée en puissance des pratiques culturelles amateurs plus généralement, n'ont aucunement modifié le sort difficile réservé à toute recherche en sociologie de la culture, en particulier sur les pratiques dites « populaires », et bien mis en avant Claude Grignon et Jean-Claude Passeron : celui d'être toujours prise dans une tension entre « misérabilisme » et « populisme » (1989). D'un côté, les pratiques étudiées peuvent toujours être ramenées à leur rapport de dépendance, vis-à-vis des pratiques culturelles « légitimes », dans le vocabulaire de Pierre Bourdieu (1979), soit celles des classes dominantes, au sens où, malgré tous les efforts de leurs pratiquants (ou leur « bonne volonté culturelle »), elles resteront des formes de sous-culture, sans valeur au-delà d'un certain cercle populaire justement. De l'autre, il est toujours possible de célébrer l'authenticité et la valeur intrinsèque de ces pratiques, en mettant entre parenthèses les effets de domination qui s'exercent sur elles, surtout lorsqu'elles deviennent plus massives.

Pour tenter de trouver notre propre équilibre entre ces deux pôles et pour ne pas succomber aux effets d'optique liés aux transformations technologiques et médiatiques récentes, nous avons proposé la notion de « création dérivée », définie comme une production amateur, qui réutilise volontairement et explicitement des contenus culturels existants et/ou l'univers fictionnel qu'ils convoquent, pour positionner les fanfictions dans un ensemble de pratiques qui ne sont ni radicalement nouvelles, ni réductibles à des pratiques de fans : l'engagement d'une partie des publics pour des produits médiatiques, au sens large du terme, et en particulier fictionnels, reste le mécanisme fondamental à explorer, et son histoire, aux multiples déclinaisons concrètes, n'a évidemment pas commencé avec Internet. L'objectif de

ce doctorat est justement d'éclairer les conditions sociales de sa réalisation, en prenant pour point de départ les fanfictions : se restreindre à un type de création dérivée était une nécessité pour la faisabilité de l'enquête à l'échelle de notre thèse, mais nous aurons l'occasion de voir que les fanfictions recouvrent des processus culturels plus globaux et qu'elles nous amènent déjà sur les pistes d'autres créations dérivées. Nous avons donc fixé ici de nombreuses distinctions conceptuelles générales pour mener avec rigueur nos analyses sur les fanfictions, mais ces précautions s'appliqueraient aussi pour d'autres créations dérivées : leur « amateurisme » n'a rien de péjoratif et ne place pas ces créations de manière définitive en dehors des productions culturelles professionnelles et légitimes ; de même, en rester à l'idée qu'il ne s'agit que de « pratiques de fans », dans le sens commun de l'expression, tend à cloisonner les créations dérivées et à la culture populaire et mass-médiatique, alors qu'il faut en réalité élargir le regard, comme une partie des *fan studies* le défend également, au moins socialement et historiquement.

Dans la suite de ce travail, nous garderons donc à l'esprit ce programme de recherche (et ses soubassements théoriques) qui permettrait de réaliser la sociohistoire d'autres créations dérivées, en vue d'établir par la suite des comparaisons, mais en ne l'appliquant qu'aux fanfictions, ce qui est en réalité déjà une lourde tâche. Le chapitre suivant sera l'occasion de préciser comment nous avons mené nos analyses, à partir d'un corpus de fanfictions contemporaines inspirées de la saga *Harry Potter*, tout en intégrant le phénomène dans le temps long.

Chapitre 2 : Les créations dérivées sur Internet :

des données en libre accès ?

Si, durant les années 1990 et surtout 2000, les créations dérivées sont devenues beaucoup plus accessibles grâce à leur présence en ligne, c'est en parallèle toute une part de l'existence quotidienne des individus qui se trouve dorénavant aussi sur Internet : c'est la « banalisation de la présence en ligne » (Jouët, 2011 : 65-67), bien que des inégalités d'usages persistent en termes d'appartenance sociale, d'âge ou encore d'habitat (*cf.* Granjon et al., 2009). Ce constat invite les chercheurs en sciences sociales à ne pas opposer réel et virtuel, mais à saisir dorénavant l'articulation, selon la pratique sociale étudiée, entre son versant en ligne et son versant hors ligne, ou « *in real life* » (IRL), pour reprendre une expression du discours commun, qu'ils soient en redondance, en complémentarité ou en concurrence. Cela suppose, à l'évidence, d'adapter les méthodes ethnographiques à ces terrains numériques, sans en conclure à la nécessité de devoir tout réinventer parce que l'enquête traiterait de « nouvelles » technologies. Certes, la numérisation a accru les possibilités pour extraire directement données et métadonnées à partir du Web, de plus en plus d'ailleurs selon des procédures automatisées, mais accessibilité ne signifie pas transparence : dans le cas des créations dérivées, ce n'est pas parce qu'il n'y a pas de coût d'entrée apparent vers leurs versions en ligne, à l'image des fanfictions, qu'il suffit d'en collecter quelques unes pour pouvoir procéder à l'analyse et se prêter à des généralisations. Les règles de rigueur pour les enquêtes qualitatives ou quantitatives doivent continuer de s'appliquer, et il faut en parallèle trouver les moyens pour comprendre l'intégration des pratiques en ligne parmi le reste des activités sociales des individus.

Ce chapitre s'attachera donc à présenter la manière dont nous avons tenté de tenir ces contraintes dans l'élaboration de notre protocole d'enquête, en soulignant ses forces et ses faiblesses. Nous expliquerons concrètement quel matériau nous avons analysé au cours de cette étude, comment nous l'avons analysé et quelle est dès lors la portée des résultats obtenus. Notre objectif sera de montrer que les fanfictions en l'occurrence, malgré leur disponibilité sur de multiples espaces en ligne, ne peuvent se traiter ni par une simple navigation à travers ces espaces, ni par une extraction à l'aveuglette de quelques textes : nous plaidons pour l'analyse de corpus étendus et situés – que nous aurons ici l'occasion de définir –, en plus d'autres sources ethnographiques pour contextualiser les textes. Il reste toutefois que ce protocole, s'il tient compte de certaines réflexions sur l'ethnographie numérique qui

commence à organiser et à formaliser ses méthodes, contient encore toute une part d'essai et de bricolage, qui nous a sans doute ralenti dans notre progression ; nous ne prétendons donc pas avoir imaginé la meilleure méthode – nous ne manquerons pas de souligner ses limites –, mais nous voudrions donner au lecteur les moyens de nous suivre, de prolonger notre démarche et évidemment d'y apporter des améliorations. Nous discuterons donc les avantages et les inconvénients qu'il y a à travailler à partir de plusieurs centaines de textes, tous issus du site de dépôt fanfiction.net, et relevant du même fandom, *Harry Potter*. Nous nous demanderons en parallèle ce que signifie travailler sur des textes fictionnels, ce qui est plutôt rare en sciences sociales.

Pour cela, nous commencerons par décrire les spécificités du corpus de potterfictions que nous avons étudié : les modalités de collecte comme notre démarche d'analyse seront précisées, en soulignant les ruptures que nous avons introduites par rapport à une certaine tradition anglo-saxonne, de même que nos tentatives pour compléter ce corpus textuel à partir d'autres données aux origines variées. Nous terminerons par un retour réflexif et par moments plus subjectif sur le déroulement de l'enquête où nous avons parfois manqué de temps et de repères, et où la manipulation de matériaux hétérogènes n'a pas toujours été un long fleuve tranquille.

I. Objectiver des productions amateurs sur Internet

A. Pour la constitution de corpus étendus de fanfictions

1. Une simple question d'échelle ?

S'il est possible de tracer les contours moins d'une école que d'une tradition des études sur les fans, avec déjà plusieurs « générations » de chercheurs pour Gray *et al.* (2007), plusieurs travaux devenus des références et de véritables perspectives transversales qui transcendent les fandoms particuliers¹, il est en revanche beaucoup plus difficile de s'orienter au sein de ce qui serait des « *fan fiction studies* ». Par définition, c'est forcer la nature des fanfictions qui sont une pratique de fans parmi d'autres, ce qui ressort bien des enquêtes fondatrices de 1992, à savoir celles de Henry Jenkins et de Camille Bacon-Smith, et les quelques tentatives pour dresser un panorama des études sur les fanfictions en gardant la marque : l'ombre portée des *fan studies* en général est si forte que les travaux sur les fanfictions tendent à s'y confondre. Dans la rétrospective chrono-thématique de Busse et Hellekson par exemple (2006 : 17-24), les deux chercheuses ne citent presque plus de

¹ Voir les synthèses suivantes : Gray *et al.*, 2007 ; Le Guern, 2009 ; Jenkins, 2012.

contributions précises consacrées aux fanfictions à partir des années 2000 : elles rappellent avant tout quelques grandes tendances des *fan studies* (le passage du paradigme de l'incorporation et de la résistance à celui du spectacle et de la performance, l'attention aux interactions croissantes entre les fans et les industries culturelles, les explorations plus psychologiques du fan individuel, etc.), mais ne précisent pas comment les études sur les fanfictions participent et éventuellement ajoutent leurs pierres à ces mutations. De même, Bronwen Thomas reprend tout simplement les trois « vagues » (« *waves* ») des *fan studies* selon Gray *et al.* (2007) pour les appliquer sans discussion aux travaux sur les fanfictions, comme si ces derniers n'étaient jamais traversés par des problématiques propres, liées par exemple à l'écriture ou à la publication et alors qu'il défend précisément le contraire dans le reste de son article (2011 : 2-6).

L'étude des fanfictions fait se côtoyer des thématiques, des disciplines et des méthodes qui ne dialoguent que partiellement et ne cherchent pas (ou peut-être pas encore) à former un ensemble de savoirs scientifiques cohérent. Ainsi, que ce soit chez Busse & Hellekson ou chez Thomas, on repère surtout l'attention soutenue et constante des universitaires pour le *slash*, c'est-à-dire ce genre de fanfiction mettant en scène la relation amoureuse entre deux personnages masculins, le plus souvent hétérosexuels dans le produit médiatique original, d'autant qu'ils sont écrits majoritairement par des femmes. Pourtant, s'ils ne sont pas négligeables, ces textes n'ont jamais été majoritaires parmi les autres fanfictions ; en filigrane, il faut voir aussi que les études féministes, puis différents courants issus des *cultural studies* (*gender studies*, *queer studies*, *porn studies*, etc.) y ont trouvé un objet (apparemment) subversif bien pratique, qui pouvait être mobilisé de façon militante, d'où ce nombre plus élevé de travaux au détriment des visions plus générales.

Plus grave, ces travaux, qui tentent de retrouver le sens de ces histoires très particulières pour leurs auteurs, ont tendance à n'utiliser que quelques textes, voire un seul pour appuyer leurs analyses : plus que leur faible nombre², les fanfictions étudiées posent problème car les critères ayant amené à leur choix sont rarement explicités. Que ce soit dans tous les premiers essais d'universitaires qui discutaient le genre du *slash* (Russ, 1985 ; Lamb & Veith, 1986) ou de contributions plus récentes, comme celle, entre autres, de Ika Willis (2006) qui a pour matériau deux de ses propres fanfictions, le risque de surinterprétation, comme le soupçon d'avoir « bien choisi » ces exemples pèsent sur ces articles. D'une certaine façon, une partie

² Pour un contre-exemple, voir Thomas, 2011 : la chercheuse n'étudie au final qu'une seule fanfiction, mais défend une approche pragmatique qui la replace dans son contexte d'écriture et de publication, en déployant tous les déterminants qui expliquent son contenu, selon une démarche qui se rapproche de la nôtre dans le chapitre 4. Les mécanismes identifiés ont donc bien une valeur qui dépasse l'exemple choisi.

des travaux sur les fanfictions semble ainsi réitérer des débats pourtant dépassés au sein des études littéraires, où il est aujourd'hui impensable d'étudier un texte pour lui-même, c'est-à-dire en le détachant de son contexte et en n'explicitant les conditions objectives qui justifient son étude.

Les enquêtes ethnographiques, qui prennent pour point de départ des communautés de fans et leurs activités, dans la veine des travaux de Jenkins (1992b) ou de Bacon-Smith (1992), contournent la difficulté : ou bien elles décrivent de manière générale les fanfictions, mais sans utiliser d'exemples précis, ou bien les textes, au-delà du fait qu'ils ont été produits par la communauté étudiée, semblent « flotter », puisque l'on ne sait pas s'ils y ont un statut particulier, s'ils ont rencontré du succès, etc. ; cette seconde voie se retrouve en particulier chez Jenkins, lorsqu'il étudiait les fanfictions dérivées de la série télévisée *La Belle et la bête*, puisque même si les textes présentés illustrent parfaitement son analyse et sont tous issus d'un même cercle d'échange de textes, le chercheur ne les hiérarchise jamais (Jenkins, 1992b : 120-151). Malgré ces différences avec les approches purement « textualistes », le recours aux textes n'est par conséquent toujours pas satisfaisant.

Une solution intermédiaire est justement celle que nous proposons dans cette enquête et qui consiste à partir, à nouveau, de fanfictions concrètes et précises, mais en les constituant en un corpus étendu et situé : nous voulons souligner par là l'importance de travailler sur un ensemble de textes où n'est effectué aucun tri *a priori* sur la qualité ou le contenu, afin de respecter l'hétérogénéité des productions faniques. Les fanfictions aujourd'hui comptent beaucoup de tentatives avortées ou de textes qui, au premier abord, sont difficilement lisibles en raison de leurs erreurs d'orthographe ou de syntaxe : ils font pourtant tous partie du phénomène et nous nous étonnons qu'ils soient restés jusqu'à présent une sorte de non-dit dans les travaux anglo-saxons sur les fanfictions ; les analyses ne semblent pas voir que depuis la migration sur Internet, les textes ne présentent plus systématiquement le caractère abouti que l'on pouvait observer dans les fanzines où, espace limité et éditorialisé oblige, seules des fanfictions terminées étaient publiées, que ce soit en une ou plusieurs fois³.

Dès lors, nous avons cherché à collecter un nombre suffisant de fanfictions de manière aléatoire, ce qui a ajouté une raison supplémentaire à notre choix de traiter d'abord des potterfictions : *Harry Potter* est la source de la majorité des fanfictions aujourd'hui en ligne et nous pouvions donc piocher dans un matériau abondant. Toutefois, comme le soulignent les travaux réflexifs sur l'ethnographie numérique (Markham & Baym, 2009), il ne faut pas

³ Voir le chapitre 3 pour davantage de détail sur la période des fanzines.

imaginer le Web comme un lieu unique : les fanfictions sont publiées en de multiples endroits comme des sites dédiés, des forums ou encore des blogs, et suivant notre objectif d'un corpus étendu et situé, il ne fallait pas avoir une sélection trop dispersée, qui aurait mis en péril la représentativité des textes sélectionnés. Nous allons justement voir comment fanfiction.net s'est imposé comme le meilleur compromis.

2. *Avantages et limites d'un site de dépôt généraliste*

Créé en 1998 par un étudiant en informatique américain, Xing Li, le site fanfiction.net⁴ a un statut à part dans le paysage des fanfictions sur Internet : il est une des ressources les plus importantes⁵ et une des plus anciennes : ce succès et cette longévité méritent qu'on s'y attarde, d'autant que le site a fourni un modèle pour de nombreux sites hébergeurs de fanfictions, hors forums. La naissance du site ne laissait pourtant pas présager un tel destin, car, même si Xing Li était un fan de la série *Aux frontières du réel (X-Files)* et qu'il avait écrit quelques fanfictions⁶, il n'était pas un auteur actif sur d'autres supports ni un ardent défenseur de ces textes, au point qu'il n'aurait jamais publié sur son propre site. C'est en réalité dans le cadre d'un projet de fin d'études pour l'Université de Californie à Los Angeles (UCLA) qu'il se voit proposer par son employeur de l'époque, Dotcomdirector, une société d'investissement dans les nouvelles technologies⁷, de tester la capacité de ses serveurs et qu'il propose justement un site web permettant l'archivage de fanfictions, fanfiction.net.

Certes, il existait déjà à la fin des années 1990 d'autres sites de fans où étaient publiés des fanfictions et qui affichaient, dans leur titre, l'appellation d'« archive »⁸, mais le site de Xing Li apporte deux ruptures qui vont le différencier de l'offre existante, l'une technique et l'autre s'apparentant davantage à un changement de philosophie dans la publication des fanfictions. D'un côté, sur le simple plan de l'architecture du site, fanfiction.net est fondé sur la création d'une base de données où chaque utilisateur et surtout chaque histoire reçoit un identifiant unique. Ce numéro est alors associé à des caractéristiques automatiquement liées à la fanfiction (date de publication, date de dernière mise à jour, nombre de mots, nombre de

⁴ Voir <http://www.fanfiction.net/>.

⁵ Selon les calculs présentés sur le blog Fanfiction.net statistics, le site permettait d'accéder à 3 744 842 fanfictions au 1^{er} janvier 2011.

⁶ Source : http://www.fanhistory.com/wiki/Xing_Li (consulté le 15 janvier 2011 ; le site fanhistory.com ne semble hélas plus disponible depuis 2012).

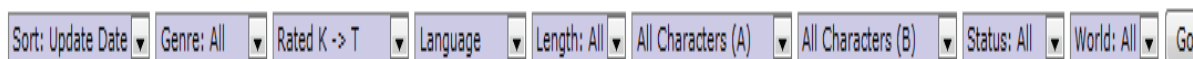
⁷ Voir le profil de Mitchell Tsai, ancien P.D.-G. de Dotcomdirector, sur LinkedIn : « Xing was a UCLA student, and we are the company mentioned anonymously in this history of Fan Fiction as hosting his website. Xing Li was a great coder » (<http://www.linkedin.com/in/mitchtsai>, consulté le 15 janvier 2011).

⁸ Source : http://www.fanhistory.com/wiki/Fan_fiction_archives (consulté le 15 janvier 2011). Voir aussi Coppa, 2006 : 53-58.

chapitres) et à un certain nombre d'attributs que l'auteur renseigne au moment du dépôt (langue, genre, niveau de lecture⁹, personnages principaux, fiction terminée ou non).

La base de données qui est ainsi créée n'est cependant pas destinée au seul usage du webmestre qui peut mieux gérer le contenu du site : ce répertoire de métadonnées sur les textes est idéal pour construire des outils de recherche utiles aux usagers. De cette façon, l'internaute qui fréquente le site peut jouer sur ces différents critères lorsqu'il se trouve face aux listes de fanfictions qui s'affichent, par défaut, dans l'ordre des dernières mises à jour (voir l'illustration ci-dessous). De même, fanfiction.net propose un module de recherche par mots-clés qui permet de retrouver des auteurs ou des récits : pour ces derniers, toutes les fanfictions contenant dans leur titre ou leur résumé – qui sont là aussi deux informations obligatoires au moment du dépôt – apparaissent, à la suite de la requête, toujours sous la forme d'une liste, de la plus récemment mise à jour à la plus ancienne, et il devient possible d'affiner la recherche à partir des mêmes critères indiqués à l'instant.

Au regard de ces fonctionnalités, nous constatons que fanfiction.net est donc en partie un site web « dynamique », au sens le contenu affiché est modifié selon les demandes de l'internaute ; à l'inverse, les autres sites qui recueillaient des textes, dont les forums, sont pour beaucoup « statiques » car ils présentent des listes uniquement classées alphabétiquement, ce qui limite fortement les possibilités de recherche.



Options de classement des textes (par défaut) sur fanfiction.net¹⁰

L'autre innovation du site de Xing Li est d'avoir rassemblé en un même endroit – pour la première fois à notre connaissance et cela même du temps des fanzines – des fanfictions dérivées de tout type de sources, tandis que les autres lieux d'hébergement étaient jusque là spécialisés, et par là même restreints quant à leur lectorat. Les récits de fans inspirés par les séries télévisées ont donc côtoyé ceux inspirés par les mangas ou des romans, et ce sont aujourd'hui neuf catégories qui forment les grandes sections du site : « *Anime/Manga* »,

⁹ Inspirés par le référentiel appliqué pour la sortie des films aux États-Unis, le niveau de lecture, symbolisé par une lettre, indique le public auquel est destiné la fanfiction en fonction de son contenu (violence, grossièreté, sexualité, etc.) : « K » correspond aux textes tous publics (à partir de 5 ans), « K+ » à ceux à partir de 9 ans, « T » à partir de 13 ans et « M » à partir de 16 ans (« K » valant pour « *kid* », « T » pour « *teen* » et « M » pour « *mature* »).

¹⁰ Depuis juillet 2013, l'apparence des filtres a été modifiée.

« Books », « Cartoons », « Comics », « Games », « Misc » (pour *miscellanées*¹¹), « Movies », « Plays/Musicals », « TV Shows ». Nul doute qu'en levant certaines barrières entre des communautés de fans qui ne se fréquentaient auparavant jamais et en constituant un espace ouvert sur de si nombreuses sources, le site a œuvré à la visibilité du phénomène des fanfictions et favorisé son essor. Nous noterons néanmoins que ce premier filtre par grands types de support peut être déroutant pour le néophyte, car il implique de savoir au préalable dans quelle catégorie est rangée tel ou tel produit médiatique, lorsqu'il existe par exemple un ou des films, eux-mêmes dérivés d'un livre : s'il faut se référer à son premier mode de diffusion, il ne sera par exemple peut-être pas facile de trouver les fanfictions autour de la franchise *Batman*, qui se trouvent, malgré la série télévisée, les films ou les dessins animés, dans la section « Comics »...

Il reste qu'une fois repéré l'emplacement d'une source de fanfictions, il est très facile d'y naviguer et d'y effectuer des sélections grâce aux catégories décrites à l'instant. Nous avons ainsi pu choisir, à l'intérieur des fanfictions inspirées par les romans *Harry Potter*, tous les textes écrits en français et ce quel que soit leur niveau de lecture, afin, là encore, d'avoir une vision non biaisée de la production fanique. On obtient alors la liste des textes correspondant à ces critères, présentés chacun avec son titre, le « nom » (ou plutôt le pseudonyme) de l'auteur, son résumé et ces fameuses métadonnées : en plus de celles dont nous venons de parler, on trouvera aussi le nombre de chapitres, le nombre de mots, la date de la première publication et celle de la dernière mise à jour. On pourra aussi repérer le nombre de *reviews*, à savoir le nombre de commentaires que des internautes ont laissé suite à leur lecture. En cliquant sur le titre de la fanfiction, il devient possible de lire le texte, surmonté à nouveau de ces informations, et de découvrir que l'espace de publication ne contient pas toujours que de la fiction.

Avant ou après l'histoire, se trouvent fréquemment des messages de l'auteur : un *disclaimer*, c'est-à-dire une phrase où il reconnaît qu'il emprunte l'univers fictionnel d'autrui et que ce dernier ne lui appartient pas ; des résumés intermédiaires, par exemple, à chaque chapitre ; un appel à laisser des commentaires ou encore des réponses personnalisées aux commentaires laissés précédemment. De ces observations sommaires découle une première remarque importante pour nos futures analyses : collecter des fanfictions, ce n'est donc pas

¹¹ Cette catégorie serait sans doute intitulée « Divers » en français et à juste titre : en plus des erreurs de classement des utilisateurs, elle contient aussi bien des *cross-over* entre *fandoms* – mais il s'agit souvent de textes antérieurs à la mise en place, sur *fanfiction.net*, des options pour signaler un *cross-over* dans deux catégories –, des fanfictions dérivées d'une source qui n'a pas encore donné lieu à une catégorie sur le site, ou encore de textes issus de sources « hors catégories », comme le catch ou les mythologies de toutes sortes.

seulement sélectionner et récupérer des textes fictionnels, mais avoir accès à de nombreuses informations connexes, générées ici à la fois par l'utilisateur et le site. Pour notre part, nous précisons donc par la suite si les extraits ou les informations que nous utilisons dans nos analyses proviennent du « texte » qui est la fanfiction dans son strict sens fictionnel, ou du « paratexte », c'est-à-dire des métadonnées ou de ces espaces supplémentaires que se sont appropriés les fans, comme le résumé ou l'avant- et l'après-texte. Le paratexte a été essentiel pour recontextualiser les textes après extraction et pour constituer une base de données sur notre corpus : face aux sites de dépôts plus artisanaux, où la récupération de ces informations serait encore plus fastidieuse et parfois impossible, notre choix de terrain trouvait là une justification supplémentaire.

Fanfiction.net a aussi l'avantage de la stabilité : même si nous aurons l'occasion de revenir sur les situations où des textes sont retirés, soit sur décision des administrateurs, soit sur celle des auteurs des fanfictions, le site avait déjà une ancienneté d'une dizaine d'années quand nous avons commencé l'enquête, ce qui n'est pas rien à l'échelle d'Internet. Il était par conséquent possible de travailler sur cette source sur le moyen terme, sans craindre la disparition soudaine du site web. En ethnographie numérique, c'est un facteur à prendre en compte absolument, à la fois pour éviter des déconvenues pendant le déroulement de l'enquête ou de l'extraction du matériau, et pour obtenir des résultats qui n'ont pas qu'une validité locale (Hine, 2009 ; Markham, 2009). Enfin, malgré l'apparence un peu ancienne et austère du site, en comparaison par exemple de sites de dépôt plus récents, dont d'autres études devront évaluer l'intérêt¹², fanfiction.net rassemble les textes dérivés d'un grand nombre de produit médiatique comme aucun autre site : même si nous ne cherchions que des potterfictions – et nous avons de quoi choisir, puisque c'était la source la plus fournie –, nous n'étions pas sur de ces sites spécialisés qui ne laissent que peu apparaître les autres intérêts et en particulier s'ils écrivent dans d'autres fandoms.

Tous ces éléments montrent que le choix d'un terrain, même en ethnographie numérique, n'est jamais anodin : il faut avoir conscience des différents lieux où se trouvent le matériau, connaître le fonctionnement des sites et voir tout ce qu'ils peuvent apporter en plus de ce matériau. Nous avons par conséquent beaucoup de raisons objectives de choisir fanfiction.net, et même s'il présentait lui aussi quelques limites, elles n'entamaient les possibilités d'en extraire un corpus qui réponde à nos attentes.

¹² Nous pensons en particulier à Wattpad (<http://www.wattpad.com> ; consulté le 15 juillet 2013) et à Movellas (<http://www.movellas.com/>; consulté le 15 juillet 2013).

B. Représentativité et robustesse du corpus

1. *Méthode de collecte et descriptif général du corpus*

Notre objectif était donc de réaliser une des premières études fondée sur un corpus étendu de fanfictions. Dès lors, pour profiter des ressources et des fonctionnalités de fanfiction.net, nous avons opté pour la méthode de l'échantillon systématique : il s'agit d'une forme de tirage pour former un échantillon aléatoire qui consiste, de manière théorique, à tirer dans une liste numérotées de 1 à N, un individu tous les n éléments, afin d'obtenir un échantillon de N/n individus, nombre que le chercheur détermine *a priori*. Sur fanfiction.net, les récits s'affichent en effet sous la forme de listes, dont la composition et la numération diffèrent selon les critères entrés par l'utilisateur (voir la section précédente) : dans notre cas, nous avons mené notre collecte sur la liste exhaustive des potterfictions écrites en français, sans restriction de *rating*, et surtout classées par date de publication (« *Sort : Published Date* »)¹³. Nous avons jugé que c'était le meilleur moyen pour prélever des textes sans préjuger de leur qualité et en respectant le développement du fandom de *Harry Potter* : si on trouve une trace des premières potterfictions en anglais en 1999, leurs homologues en français n'arrivent sur le site qu'en 2001, et à un rythme qui s'accélérera progressivement avec la sortie des différents tomes et des adaptations cinématographiques. En revanche, un tirage aléatoire à partir des identifiants donnés aux textes par fanfiction.net était impossible, non seulement parce que cela ne distinguait pas les potterfictions, mais aussi parce que cela pouvait biaiser notre échantillon en créant artificiellement des concentrations sur certaines périodes, sans considération pour l'évolution temporelle du phénomène et d'autant plus qu'un nombre d'identifiants deviennent orphelins comme nous l'avons dit.

Parallèlement, comme nous cherchions à constituer un corpus suffisamment important pour pouvoir observer des tendances et des régularités, et renforcer ainsi cette objectivation de notre sélection de fanfiction, nous avons dû déterminer la taille finale de notre échantillon qui allait déterminer le *modus operandi* de la collecte. Le nombre qui s'est finalement imposé est celui du millier de textes : nous voulions que le corpus reste humainement lisible et analysable, tout en restant dans le temps imparti par ce doctorat. Nous avons en particulier en tête l'enquête de Sabine Chalvon-Demersay, menée dans les années 1990, qui partait aussi de l'étude d'un corpus de textes narratifs : à la suite d'un concours de scénarios lancé par la chaîne de télévision publique Antenne 2 en vue de prochains téléfilms, elle avait eu accès aux

¹³ Si nous avons laissé le classement par date de mise à jour, comme cela est proposé par défaut, nous aurions été face à des textes qui auraient changé de position de jour en jour, au risque d'inclure dans notre échantillon plusieurs fois le même.

plus de 1 200 synopsis envoyés par les participants, ce qui lui a permis de reconstituer un certain « imaginaire social », à savoir un ensemble de représentations sociales que les auteurs auraient souhaité retrouver sur le petit écran (Chalvon-Demersay, 1999 [1994]). Par souci de représentativité et dans le sillage de cette étude, nous avons donc à notre tour visé le millier de fanfictions.

Au cours de l'année 2009-2010, en tenant compte de l'accroissement journalier faible mais constant de la liste de potterfictions écrites en français qui atteignait déjà les 26 000¹⁴, nous avons, à partir d'un compte ouvert sur le site, mis en favori une fanfiction toutes les 30 de la liste jusqu'au 1^{er} décembre 2010, ce qui a donné au final un échantillon de 1 001 textes. De plus, ces textes ont ensuite été récupérés sous la forme de documents html et PDF : il était important de faire cette dernière opération avant l'analyse, d'une part pour éviter de perdre des textes qui seraient éventuellement supprimés du site¹⁵, et d'autre part, pour en faciliter la lecture. Pour cela, nous avons utilisé le logiciel gratuit en ligne Fanfictiondownloader : créé par des fans, il permet, comme son nom l'indique, de télécharger des fanfictions, seulement à partir des principaux sites de dépôt anglophones dont fanfiction.net, et de les exporter sous différents formats ; il présentait aussi l'avantage de rassembler en un même document tous les chapitres d'un même récit afin de ne plus être obligé de cliquer de page web en page web, comme sur fanfiction.net, pour avoir une vue d'ensemble du texte.

Nous avons ainsi obtenu le résultat escompté en termes de sélection aléatoire, comme en témoigne les grandes caractéristiques du corpus : il est composé de 1 001 textes pour 898 auteurs, publiés entre le 14 avril 2001 et le 1^{er} décembre 2010, et présentant une longueur très variable. Si les textes sélectionnés ont une longueur moyenne d'environ 16 330 mots, mais avec une amplitude allant de 42 à 712 000, par d'autres calculs, on constate surtout que 50 % d'entre eux en comportent moins de 3 250 mots, que 22,4 % en ont plus de 15 000 et enfin seulement 3,5 % plus de 100 000. Par ailleurs, 50 % des fanfictions sont déclarées comme terminées, même s'il s'agit d'une variable déclarative¹⁶. Cette hétérogénéité en termes de taille ou d'achèvement redouble celle de l'écriture, d'un simple point de vue formel : des textes visiblement soignés dans la mise en page, avec une utilisation des espacements, de signes de ponctuation ou de symboles, pour séparer les paragraphes ou les parties à l'intérieur

¹⁴ Nous avons vu juste en pensant que leur nombre allait atteindre les 30 000 à la fin de l'année 2010, la sortie de la première partie du septième et dernier film *Harry Potter* au mois de novembre ayant donné au passage une légère accélération au nombre de textes déposés.

¹⁵ Cette précaution s'est révélée justifiée puisqu'à l'heure de rendre ce mémoire, à l'été 2013, notre compte sur fanfiction.net ne contient plus que 936 potterfictions en histoires favorites, suite aux retraits décidés par le site ou les auteurs eux-mêmes.

¹⁶ Celle-ci dépend du champ « Status », à renseigner par l'auteur sur fanfiction.net ; or, une partie des auteurs, alors même qu'ils ont publié leur dernier chapitre, ne l'ont peut-être pas mis à jour...

des parties, ainsi que dans leur orthographe, côtoient des textes compacts et constellés de coquilles ou de fautes d'accord, de syntaxe, etc. Nous en profitons pour signaler que tous les extraits cités par la suite dans ce mémoire, qu'ils proviennent des résumés ou de la fanfiction elle-même, respectent l'orthographe et la syntaxe originale laissés par les auteurs.

Tous ces éléments reflètent bien notre choix de ne privilégier aucun type de fanfiction *a priori* afin de ne pas imaginer que tous les textes sont achevés et pourraient faire l'objet d'une publication, à quelques changements près, à l'image de *Fifty Shades of Grey* par exemple. Ajoutons au passage que seul un texte collecté a vraiment fait figure d'anomalie parmi les autres potterfictions : intitulé *Dsl, mais je n'ai pas encore trouver de titre*, il date de 2002 (c'est-à-dire un des premiers textes du corpus d'un point de vue chronologique), il ne présente pas non plus de résumé, l'auteur ayant rempli le champ concerné par la phrase « je sais po c'est quoi ça ». Outre ces premiers signes de désinvolture¹⁷, son contenu est aussi hors sujet pour la section *Harry Potter* : il s'agit d'une courte biographie d'Adolf Hitler que l'auteur achève par un jugement de valeur plutôt favorable au personnage, avant d'indiquer qu'il s'agit d'une « recherche » avec les adresses de deux sites internet qui lui ont servi de source. Ce texte met évidemment mal à l'aise et cela se confirme dans les commentaires des lecteurs, seulement au nombre de trois : ils relèvent l'absence de titre, suppose une erreur dans le choix de publier sous cette catégorie et surtout critique le contenu sur un ton inhabituel pour des commentaires, comme nous le verrons, deux des commentatrices s'excusant d'être « directe[s] ». Pour nous, ce texte est surtout représentatif du fait que sur tout espace numérique libre d'accès et où le pseudonymat est permis, peut apparaître la pratique du « *trolling* », c'est-à-dire une forme de provocation visant à provoquer délibérément de la polémique et du conflit, à l'image de certains commentaires dans les discussions sur les forums. Or, nous constatons déjà que sur fanfiction.net, la réaction prend plutôt la forme de l'*exit*, pour reprendre la catégorie classique d'Albert Hirschman (1995 [1974]), c'est-à-dire que la plupart des lecteurs se contentent ne pas commenter un texte qui ne leur a pas plu ; le fait que plus de dix ans après la publication, il soit toujours en ligne plaide aussi en ce sens.

Dans une moindre mesure, les deux fanfictions intitulées *recherche d'une fic* et *recherche le titre d'une fic* ont également un statut un peu différent des autres, puisqu'elles se résument, dans le corps de la fanfiction, à des demandes pour retrouver des histoires particulières dont les auteurs ne retrouvent plus le titre. Il s'agit donc d'une forme de message

¹⁷ Deux autres fanfictions n'avaient pas encore de titre (*FanFic Harry Potter sans titre* ; *Fic sur les Maraudeurs, pas encore de titre!*), mais il suffit de repérer les mentions « Harry Potter » ou « Maraudeurs » pour savoir que les auteurs affichent bien leur appartenance au fandom *Harry Potter* et qu'elles sont en train d'écrire des potterfictions en maîtrisant au moins une partie des codes.

adressé aux autres lecteurs du site, ce qui pourrait alimenter notre hypothèse des fanfictions comme moyen de communication. Cependant, ces fans n'ont obtenu que très peu de réponses (respectivement une et deux) : c'est le signe qu'elles ne respectent pas les conventions habituelles de fonctionnement du site et que les utilisateurs plus aguerris préfèrent à nouveau ignorer ce type de comportement.

Toujours est-il que sur un corpus de 1 001 fanfictions, ces quelques textes sont en quelque sorte l'exception qui confirme la règle et ils ne modifient en rien la portée des analyses que nous pourrions faire à l'échelle du corpus. De cette façon, nous avons construit des données nous permettant de dépasser les observations à l'échelle d'un seul texte et susceptibles de subir plusieurs traitements, parmi lesquels nous avons aussi fait des choix.

2. *Des possibilités d'enquête multiples*

À relire l'appendice 1 de *Mille scénarios* (1999 [1994] : 151-162), où Sabine Chalvon-Demersay décrit comment, par tâtonnements successifs, elle a fait sens de son corpus de scénarios, en utilisant des fiches cartonnées pour les identifier, en faisant et en défaisant des piles de scénarios en fonction de différents critères de classement, ou encore en tirant bénéfice d'entretiens avec une partie des auteurs – et pas toujours de la manière escomptée¹⁸ –, nous avons alors relativisé nos vases-hésitations devant notre écran d'ordinateur et notre propre corpus : celles-ci font partie intégrante d'un parcours de recherche qui tente d'approcher sociologiquement des objets textuels. En effet, une fois que nous avons décidé, à la différence d'autres enquêtes, de ne pas traiter *a priori* les fanfictions comme des œuvres littéraires, de ne pas étudier, en quelque sorte « à froid », les procédés utilisés par l'auteur et de ne pas préjuger de leur « qualité », il faut trouver d'autres prises pour comprendre la forme et le contenu affichés par les fanfictions, ce qui est toujours un chemin sinueux.

Nous avons rapidement abandonné l'idée d'expliquer les textes seulement à partir de leurs auteurs, dans une sorte de théorie du reflet, car quelle que soit la transposition opérée dans la fanfiction par rapport à l'univers original, même lorsque disparaissent par exemple tous les éléments « magiques » liés à l'univers de *Harry Potter*, il ne faut pas espérer directement y découvrir la psyché de l'auteur ou obligatoirement des références à des expériences qu'il aurait vécues. Certes, il existe bien un genre de fanfictions, défini par les fans eux-mêmes, où l'auteur se projetterait dans sa fiction : il s'agit des « *Mary Sue* », ces textes où le personnage principal, généralement une jeune femme, dotée de nombreuses

¹⁸ En effet, contrairement à ce qu'avait pensé la sociologue, les enquêtés (et auteurs de scénarios) lui ont moins expliqué comment leur expérience biographique avait nourri leur création que décrit leurs représentations en matière d'audiences télévisuelles...

qualités physiques et morales, s'insère dans l'intrigue originale, au point parfois de finir en couple avec le héros ; l'auteur du texte s'identifierait ici à son personnage et trouverait par là un moyen de participer à la fiction qui lui plaît tant. Un nombre restreint de textes de notre corpus – une dizaine tout au plus – pourraient rentrer dans cette catégorie, avec l'introduction d'un nouveau personnage féminin, qui laisserait penser que l'auteur(e) y a mis beaucoup de lui- ou d'elle-même, à l'image de ces quelques textes dont nous restituons ici les résumés :

Victoria Spring doit retrouver un bijou ancien, « le Sceau d'Albâtre ». Sa seule piste l'oblige à intégrer Poudlard comme professeur. Réussira-t-elle son enquête malgré un énorme handicap ? Car ce n'est pas une sorcière. (*Le Sceau d'Albâtre*)

Vianna McAlney, élève de 7^e année à serpentard, adore son professeur de potions... Jusqu'à l'humilier en public... Va-t-il mettre de côté son statut de professeur sarcastique et michant pour elle? (*Une danse, Professeur ?*)

Quand une fille fan des livres Harry Potter et amoureuse de celui-ci se retrouve à Poudlard, que peut-elle donner? (*Les rêves peuvent devenir réalité*)

Cependant, depuis ses débuts¹⁹, ce « genre » profane est moins une catégorie utilisée objectivement qu'une sorte de repoussoir contre lequel il faut lutter et dont il est possible de se moquer. Ainsi, c'est paradoxalement dans *Le Sceau d'Albâtre*, où la nouvelle héroïne n'est pas d'emblée impliquée dans une histoire amoureuse que l'on va trouver exprimée le plus explicitement la prise en compte de cette convention : l'auteure, dès le premier chapitre, prend des précautions (« Mon challenge est maintenant de ne pas tomber dans le travers du grosbillisme ou autrement dit d'éviter Mary-Sue, c'est pas gagner »), qui réapparaissent dans son chapitre trois (« J'espère que par ce chapitre, avoir fait retomber l'impression de Mary-Sue potentielle »). Même dans les deux autres où de prime abord les relations entre la nouvelle héroïne et, au choix, son professeur de potion ou Harry Potter, pourraient refléter un fantasme des auteurs – auteures en vérité –, rien ne dit qu'il n'y a pas aussi une part d'ironie ou de distance vis-à-vis du schème classique des *Mary Sue* ; par exemple dans *Les rêves peuvent devenir réalité*, la protagoniste nouvellement créée est comme empruntée au monde réel, le procédé métaleptique renforçant dans ce cas la « réalité » du monde fictionnel²⁰. Il nous a donc semblé plus intéressant, ici comme ailleurs, de retrouver la présence de ce type de conventions à l'intérieur des textes et d'observer leur influence.

¹⁹ L'expression « *Mary Sue* » provient d'une fanfiction écrite par Paula Smith en 1973 et qui était une parodie des textes qui présentaient déjà les caractéristiques des *Mary Sue* (Coppa, 2006 : 47) ; on notera au passage qu'une convention comme un genre littéraire peut aussi se sédimenter via des initiatives qui tentent de le subvertir. La fanfiction *Harry Potter à l'école des Mary Sue*, issue de notre corpus, poursuit justement cette tradition, comme en témoigne son résumé : « Qu'arriverait-il si toutes les Mary Sue possibles et imaginables se rencontraient à Hogwarts ? ».

²⁰ Dans le chapitre suivant, nous verrons que cela se rapproche de la capture fictionnelle au de Richard Saint-Gelais (2011).

De façon plus générale, tenter d'induire des fanfictions la part d'expérience personnelle que les auteurs dévoilent à travers leurs histoires est toujours un exercice hasardeux et spéculatif, qui renvoie en littérature au débat sur les approches biographiques de la critique, illustré par exemple le *Contre Sainte-Beuve* de Marcel Proust, où l'écrivain dénonçait les méthodes de son prédécesseur. Il était donc inutile de le réactiver au niveau des fanfictions, tandis que certains travaux – toujours ceux qui isolent artificiellement un ou plusieurs textes bien choisis – ont tendance à le faire : même si l'on est face à un seul texte et même s'il s'agit d'un extrait de mémoires ou de journal intime, le passage par l'écrit est un mode de communication où l'auteur a en tête un lecteur possible, ce qui modifie son écriture, *a fortiori* lorsque le texte est fictionnel ; dans le cas des scénarios étudiés par Chalvon-Demersay, l'idée que leurs auteurs se faisaient du public télévisuel était essentielle pour comprendre les histoires qu'ils ont proposées. Par ailleurs, les informations sur les auteurs directement accessibles sur le site étaient souvent lacunaires, voire inexistantes suivant la manière dont ils avaient rempli (ou non) leurs fiches de présentation : notre choix, comme nous l'expliquons ci-dessous, n'étant pas d'aller les contacter, il était encore plus illusoire d'espérer retrouver le sens de ces fictions par le seul biais de leurs auteurs.

Notre objet pose ainsi la question de l'interprétation *sociologique* d'un matériau textuel et fictionnel et oblige de prendre le contrepied de cette approche : il s'agit de montrer que ces écrits sont plus que des initiatives personnelles et indépendantes les unes des autres. Un bon moyen pour cela est de repérer l'existence de similitudes au-delà de la variété apparente des textes, mais encore faut-il savoir sur quel plan observer ces similitudes. Comme il ne s'agit pas ici de textes argumentatifs, nous n'étions par exemple pas du tout dans la problématique des régimes de justification, étudiés par exemple par la sociologie pragmatique²¹. Nous voulions, dans le but de traiter les fanfictions comme des créations dérivées, savoir comment était traité l'univers fictionnel de départ et si cela pouvait répondre d'une logique collective, dans le sillage des travaux de Howard Becker sur la co-construction des œuvres d'art (2006 [1982]), comme nous le détaillerons dans le chapitre 4. Dès lors, avant même d'entrer dans l'intrigue des fanfictions elles-mêmes, nous avons recherché toutes les traces qui témoignaient d'interactions interindividuelles dans le processus d'écriture et de publication des textes, entre les fans ou avec des acteurs plus inattendus, comme les industries

²¹ Voir par exemple Boltanski et Thévenot, 1991, ou du côté de la sociologie de la culture et des médias Heinrich, 2009 [1998] ou Segré, 2008, qui se sont respectivement intéressés aux discours de défiance à l'égard de l'art contemporain ou de la télé-réalité.

culturelles ; or, ces interactions sont en réalité nombreuses, à la fois dans le paratexte et le texte même des fanfictions, ce qui nous a renforcé dans ce choix méthodologique.

Nous avons donc tenté de les sérier, avec pour arrière-fond toujours la perspective de Becker, et c'est pourquoi nous avons pu relier ces interactions à leurs effets sur les textes. Notre dépouillement du corpus a dès lors été essentiellement qualitatif et rappellera davantage l'exploration, par Dominique Pasquier, des milliers de lettres de fans reçues par la comédienne Hélène Rollès, l'héroïne du sitcom *Hélène et les garçons* (Pasquier, 1999) qu'une étude systématique des procédés stylistiques présents dans chacune des fanfictions. Non seulement cela aurait été un travail irréalisable, surtout à l'échelle des textes les plus longs, mais cela nous aurait éloigné des phénomènes collectifs. Ce premier traitement a retardé celui que nous voulions mener à la manière de Chalvon-Demersay pour avoir une représentation fine des histoires présentes dans le corpus : nous avons ressenti beaucoup de répétitions à la lecture malgré les directions innombrables et contradictoires empruntées par les textes, mais le travail est encore en cours pour réussir à reconstruire les représentations sociales transversales qui caractérisent le corpus.

Il est certain que nous aurions aussi pu traiter ces textes de manière beaucoup plus « quantitative » grâce à toutes les mesures que nous avons prises pour nous assurer de leur représentativité, mais comme d'un point de vue qualitatif, il ne se cache pas qu'une seule manière de faire derrière ce premier adjectif, et rien n'interdit de croiser les regards. Face aux grandes caractéristiques des textes (taille, nombre de chapitres, nombre de commentaires, etc.), nous ne sommes en réalité pas privé de réaliser quelques explorations statistiques grâce aux métadonnées extraites en même temps que les potterfictions elles-mêmes. Pour aller plus loin toutefois, il aurait fallu se lancer dans un travail de codage des textes qui n'était pas réalisable sans une exploration « manuelle » tout d'abord et sans la formation d'hypothèses plus précises quant à ces textes : nous verrons au cours de ce mémoire que si certaines commencent aujourd'hui à s'affiner dans notre esprit et à nous faire imaginer ce retraitement, nous en étions encore loin en début d'enquête. En revanche, nous n'avons pas mené une analyse textuelle purement quantitative, c'est-à-dire à partir de logiciels car, faute de temps et de moyens, et là aussi, parce que nos hypothèses ont longtemps été trop peu précises pour imaginer un protocole à l'aide de ce type d'outil, en plus des difficultés intrinsèques à les maîtriser (voir *infra*), nous n'avons pas été en mesure d'explorer cette option.

Toujours est-il que nous ne regrettons pas nos choix méthodologiques puisque nous avons bâti un corpus suffisamment solide pour mener une enquête sociologique qui prend volontairement les fanfictions comme point de départ : nos observations et analyses

s'appuient sur un ensemble de textes représentatifs de l'évolution de la présence des potterfictions sur fanfiction.net, et pouvant supporter des traitements qualitatifs et quantitatifs, sans que cela représente une rupture entre les deux. Pour notre part, nous avons privilégié les premiers mais en profitant de quelques éclairages statistiques supplémentaires, mais notre méthodologie permettra, à nous ou d'autres chercheurs, d'emprunter des chemins différents dans le cadre d'exploitations secondaires de notre corpus. Nous allons voir aussi que cette entrée par les textes ne nous a pas empêché de compléter notre terrain par d'autres matériaux empiriques qui sont apparus nécessaires pour justement contextualiser les textes.

C. Des données ethnographiques complémentaires

1. *Comprendre l'expérience de l'utilisateur*

Parmi les discours méthodologiques de l'ethnographie du numérique qui commencent à se formaliser et à se multiplier depuis une dizaine d'années, les chercheurs soulignent de façon récurrente le bénéfice qui existe à croiser des données *online* et *offline*, ne serait-ce que pour approcher ce qui reste invisible lors de l'observation d'objets présents sur le Web ou pour en savoir davantage sur l'usage situé d'une technologie. Cependant, comme le suggère Shani Orgad, il faut se garder de renouveler la prépondérance donnée naturellement au hors ligne sur le en-ligne, car le premier serait plus « réel » que le second, et de croire que, de façon unidirectionnelle, le « hors ligne » éclaire toujours le « en-ligne ». En réalité, comme le dit une des spécialistes de l'ethnographie numérique: « [...] *in their analysis, researchers should try to use the different kinds of data as mutually contextualizing each other* » (Orgad, 2009).

Pour ce qui concerne les fanfictions par exemple, difficile de mener des observations participantes : si nous allons évoquer des phénomènes de collaboration et de co-création pour ces textes, ceux-ci se déroulent essentiellement en ligne ; plus encore, si nous avons vu (ré)apparaître des communautés de fans, elles n'ont ni la formalisation des fan-clubs sur lesquels d'autres chercheurs ont mené des observations participantes (cf. Bacon-Smith, 1992 ; Le Guern, 2002), ni parfois la moindre contrepartie hors ligne²². L'équilibre entre le *online* et le *offline* dans la pratique actuelle des fanfictions explique donc aussi l'importance que nous

²² Ainsi, il n'existe aucun fan-club *Harry Potter* officiel, mais plusieurs communautés dont les noyaux sont des sites internet d'information sur l'actualité de la saga, tels *La Gazette du sorcier* ou *Pottermag* : c'est autour de l'équipe qui gère ces sites ou lorsqu'ont été organisées des rencontres festives avec leurs lecteurs que l'on peut trouver aujourd'hui le plus de rencontres IRL liées à *Harry Potter*. À l'inverse, les premières conventions *Harry Potter* qui ont été organisées (ou ont tenté de l'être) en France depuis 2010 semblent totalement évacuer la dimension créative autour de la saga : centrées sur la venue d'acteurs des adaptations cinématographiques, avec interviews, séances de dédicaces et d'interview, et sur l'organisation de soirées festives éventuellement déguisées, elles ne consacraient aucun temps à la production métatextuelle et/ou aux rencontres *entre fans*.

accordons aux textes, parce qu'ils sont des traces de l'activité des utilisateurs de fanfiction.net ; cependant, cela n'en fait pas la panacée pour restituer tout le processus qui va de l'écriture à la publication, et même au-delà puisque les auteurs peuvent entrer en interaction, *a posteriori*, avec les lecteurs qui leur ont laissé des commentaires.

Dès lors, pour compléter les informations fournies par notre corpus, il nous semblait que des entretiens auprès d'auteurs de fanfictions étaient le plus approprié. Nous le croyons toujours, mais nous avons malheureusement cumulé les difficultés et les erreurs pour rendre ce matériau secondaire exploitable : de manière très contingente tout d'abord, nous avons commencé cette campagne d'entretiens alors que nous étions encore dans la perspective d'une étude comparée de plusieurs créations dérivées, tandis que nous allions au final nous concentrer sur les seuls fanfictions ; nous avons donc perdu du temps à chercher aussi des auteurs de vidéos dérivées de *Harry Potter*, dont nous avons rappelé dès l'introduction qu'il s'agissait d'une pratique éclatée, et dont les communautés de fans sont plus difficilement repérables. De même, nous cherchions aussi à interroger d'autres acteurs en lien avec ce sujet comme les professionnels des industries culturelles pour partie en charge de réguler la présence de ces contenus en ligne qui franchissent souvent la ligne de la légalité, à plus fortes raisons pour les vidéos. Une telle dispersion n'a déjà pas favorisé un recrutement efficace des enquêtés.

De surcroît, nous avons aussi été confronté au fonctionnement concret de fanfiction.net où il n'existe pas de « lieu » où l'on peut lancer des messages à destination de l'ensemble des utilisateurs, à la fois d'un point de vue fonctionnel, mais aussi conventionnel : nous l'avons vu avec ces quelques fans qui lancent des appels, en utilisant l'espace dédié à la publication des textes, pour retrouver des fanfictions perdues et qui ne reçoivent que peu d'échos, et nous le reverrons par la suite dans la manière dont les fanfictions visent un échange plus restreint entre l'auteur et son (ou ses) lecteur(s). Au maximum aurions-nous pu intervenir sur les forums en français présents sur fanfiction.net, mais c'était réduire l'étendue des profils de fans interrogés, car contrairement à notre mode de sélection des fanfictions, nous n'avions plus les garanties pour toucher les auteurs les moins engagés. Le risque d'obtenir un taux de non-réponse élevé était aussi important, puisque nous ne serions pas intervenu comme un auteur comme les autres : nous avons précisé, dès l'introduction, que nous n'étions pas un *insider* du fandom *Harry Potter* et encore moins un pratiquant des fanfictions en commençant cette enquête ; nous n'avons pas cherché à le devenir au fil du temps et notre profil sur le site de dépôt affichait et affiche toujours « zéro » pour le nombre de fanfictions publiées... Il aurait fallu par conséquent révéler notre statut d'enquêteur sur ce site.

Nous avons préféré lancer notre campagne de recrutement au travers d'autres sites de dépôts comme Manyfics.fr²³ ou plusieurs groupes Facebook dédiés aux potterfictions. Passer par ses structures plus petites où existaient des dispositifs pour passer une annonce de manière centralisée, en n'hésitant pas cette fois à afficher notre statut d'enquêteur, a porté ses fruits puisque nous avons obtenu des accords de la part d'une cinquantaine de fans. Toutefois, nous n'avons pas su en tirer véritablement profit : nous n'avons pas assez « écouté » notre terrain par exemple, puisqu'alors que plusieurs fans étaient immédiatement prêts à une forme entretien à distance, nous gardions en tête le modèle classique de l'entretien ethnographique en face-à-face et nous repoussions l'échéance, en espérant pouvoir nous déplacer aux différents endroits de France d'où ceux-là nous avait répondu. Autant dire qu'au final nous n'avons réalisé qu'un nombre trop faible d'entretiens – soit une dizaine en incorporant les entretiens informels²⁴ – et qui ont surtout une valeur exploratoire : en effet, comme nous avons déconnecté notre corpus de texte de ces entretiens, nous n'avons pas encore terminé la collecte des potterfictions, ni formé suffisamment nos hypothèses pour construire une grille d'entretien adaptée. En conséquence, nous avons interrogé ces fans sur de multiples aspects de leur activité de lecture, d'écriture et de publication de fanfictions, lors d'entretiens qui pour certains ont duré près de trois heures, et nous avons eu l'impression de ne pas avoir assez cerné nos objectifs avant de produire ce type de données. Pris par la lecture du corpus de potterfictions, nous n'avons hélas pas poursuivi cette démarche.

Pour toutes ces raisons, nous considérons donc cette campagne d'entretiens comme un échec relatif et ce n'est souvent que par défaut qu'elle nous a apporté quelques informations : nous avons glané malgré tout des renseignements sur l'utilisation du site qui ont complété nos observations et nous avons pu entendre de vive voix des fans parler de leurs auteurs et de leurs histoires favoris ; au bout d'un certain temps, nous avons aussi remarqué que notre méthode de recrutement avait introduit un biais important, car les fans qui se sont présentés spontanément suite à notre annonce avaient un certain profil d'auteur, avec plusieurs fanfictions à leur actif, dont certaines relativement longues, et avec un écho sensible chez les lecteurs. Autrement dit, la pluralité de situations obtenue dans le corpus textuel avait tendance à disparaître, et c'est une raison supplémentaire pour laquelle nous ne mobiliserons que très peu ces entretiens.

²³ <http://www.manyfics.net/> (consulté le 15 juillet 2013).

²⁴ Nous pensons à la convention Japan Expo, organisée chaque année à Paris, où nous savions qu'étaient présents des membres du site Manyfics qui avaient créé un fanzine papier à partir d'une sélection des fanfictions du site : nous avons alors pu mettre des visages sur quelques pseudonymes. Nous commenterons cette démarche particulière de la part de ces fans au chapitre 4.

Nous avons malgré tout essayé de compenser cette tentative décevante par des observations sur le fonctionnement du site fanfiction.net, afin d'y retrouver les manifestations de l'activité des fans en dehors des textes. Ainsi, nous avons déjà mentionné les services proposés par fanfiction.net, qui sont d'ailleurs en évolution : le fait de pouvoir « s'abonner » au compte d'un auteur, en plus du suivi des histoires, n'existait pas lorsque nous avons mené notre enquête préliminaire de Master 2. Nous avons aussi parcouru certains des sujets des forums francophones, notamment ceux liés aux potterfictions, présents sur fanfiction.net : c'était l'occasion d'observer les réactions d'une partie des utilisateurs aux actions opérées par le site – nous aurons l'occasion de reparler des retraits de texte – ou à certaines questions qui semblent revenir périodiquement chez les fans, comme leur position sur le genre *slash* par exemple. Enfin, comme en Master 2, nous avons mobilisé les fiches de présentation des auteurs, c'est-à-dire l'espace où les utilisateurs de fanfiction.net qui souscrivent un compte – le plus souvent dans le but de publier des textes – peuvent se décrire²⁵. De cette façon, nous avons obtenu un certain nombre de données sur l'expérience de l'utilisateur certes parcellaires, mais précieuses pour traiter certains aspects du sujet.

Dans ce mémoire, nous sommes donc loin d'avoir trouvé *la* bonne méthode, si tant est qu'elle puisse exister, pour étudier les fanfictions. La problématique doit en permanence guider et réorienter le recueil des données, et les conditions de l'enquête font que mener de front tous les chantiers qui pourraient se révéler utiles reste souvent matériellement impossible pour le chercheur. Une des leçons méthodologiques que nous avons retirée de cette enquête est justement que la recherche doit, dans l'idéal, être elle aussi une expérience collective et qu'il ne faut jamais espérer épuiser un terrain, même en diversifiant les approches. Il faut rester modeste sur le protocole que le chercheur peut mener seul, en l'élaborant avec soin mais en ne multipliant pas les explorations à l'infini, d'autant que de multiples sources peuvent lui venir en aide.

2. *Quelle utilisation des métadonnées faniques ?*

Si les contenus créés par les utilisateurs et les données personnelles de ces derniers deviennent de plus en plus accessibles grâce à Internet, il faut voir que les chercheurs en sciences sociales ne sont pas les seuls à en avoir profité : à l'autre bout du spectre où l'on trouve les pratiques marketing qui ont rapidement vu les avantages à scruter les comportements des utilisateurs grâce à toutes ces traces laissées en ligne, les amateurs eux-

²⁵ Dans notre enquête préliminaire de 2006-2007, dans la cadre de notre Master, nous avons travaillé sur un corpus restreint de 153 fiches de présentation, dont nous avons montré la richesse (voir notre chapitre 4 ici, pour une utilisation de ce matériau).

mêmes ont essayé de tirer partie de leur propre utilisation des nouvelles technologiques. Ici, nous voudrions justement nous arrêter sur le statut informatif et possiblement scientifique d'une partie des productions faniques que la recherche académique ne peut plus se permettre d'ignorer, au moins pour s'en distinguer, au mieux pour en bénéficier.

Encore une fois, les fans n'ont pas attendu Internet pour mener une activité réflexive sur leurs propres pratiques, à l'image des membres de fan-clubs qui ont produit l'histoire de leur association²⁶. C'est en quelque sorte pousser au bout la logique encyclopédique et métatextuelle dont ils font preuve au sujet de leur produit médiatique de prédilection²⁷, en y intégrant jusqu'aux activités faniques qu'il a générées. Or, nous verrons, notamment dans le chapitre suivant, que cette logique est fréquemment calquée sur les analyses de type académique, en reprenant leur vocabulaire, parfois leur ton et également leur méthodes, à l'image de la critique holmésienne, ce discours qui discute les aventures du détective Sherlock Holmes comme s'il avait vraiment existé et comme si le Docteur Watson les avait écrites. Il y a production de connaissances, dont il reste chaque fois à déterminer la nature et à partir de quelles sources elles ont été construites, et c'est pourquoi elles ne peuvent être balayées d'un revers de main sous prétexte qu'elles sont simplement le fait de fans. À l'heure où les amateurs ont les mêmes moyens, voire davantage pour exploiter les données laissées en ligne, la question du statut de ces connaissances d'origine fanique se repose avec acuité : en tant qu'*insiders*, ils ont parfois une telle maîtrise sur les logiciels ou les services en ligne qu'ils utilisent qu'ils savent aussi développer des outils pour produire des métadonnées issues de l'utilisation de ces dispositifs.

Dès lors, de la même manière que les études sur les « savoirs profanes » (Akrich *et al.*, 2010), en matière environnementale par exemple, montrent que les amateurs peuvent dans certaines conditions, produire des connaissances et mener des actions tout aussi légitimes, voire plus, que la science officielle, il ne faut pas les exclure d'emblée parce qu'elles proviennent d'amateurs. En gardant un œil critique sur la méthodologie employée ou recoupant les informations, il est possible de les reprendre en partie comme des sources secondaires et fiables, qu'elles recourent les analyses du chercheur ou donnent des éclairages inédits.

Ainsi, pour compléter notre matériau d'enquête et nos analyses, nous avons mobilisé par endroits des données secondaires issues du travail de certains fans, ce qui nous a permis au

²⁶ Voir le chapitre 3 pour un exemple concret autour de la série *Star Trek* aux États-Unis dans les années 1970.

²⁷ Philippe Le Guern fournit plusieurs illustrations de ce qu'il nomme l'activité « heuristique » des fans dans le cas du fan-club français de la série télévisée *le prisonnier* (Le Guern, 2002).

passage de constater que certaines initiatives avaient déjà reçu un sceau de fiabilité de la part d'une partie d'une partie des universitaires se réclamant des *fan studies*. Nous n'avons par exemple pas hésité à citer des contributions de la revue scientifique *Transformative Works and Culture*, issue de l'association *Organisation for Transformative Works and Culture* (OTWC), dont nous avons déjà parlé, composée à l'origine de fans et de figures du courant des *fan studies* comme Henry Jenkins, Karen Hellkson ou Kristina Busse : elle accueille en effet des articles d'universitaires et des articles de fans, appliquant les mêmes exigences de scientificité, comme la relecture en double aveugle, aux deux types d'articles, même s'ils ne partagent pas encore toutefois la même rubrique.

De même, autre émanation de l'OTWC, l'encyclopédie contributive en ligne Fanlore²⁸ a été une source régulièrement consultée, parce qu'elle rassemble des articles et des informations parfois inédites en relation avec les fans et leur histoire. Cependant, comme avec le site Wikipédia au fonctionnement semblable, la démarche contributive et l'aspect toujours instable des articles, puisque tout utilisateur peut venir modifier une page avant qu'un ne corrige éventuellement les erreurs du premier, exigent de croiser les sources. Or, nous nous sommes aperçu que si Fanlore pouvait suggérer des pistes inédites à explorer ou rassembler pour la première des informations jusque-là éparpillées entre de multiples sources, parfois faniques et parfois universitaires justement, l'encyclopédie n'était pas exempte d'erreurs factuelles : elle ne dispose évidemment pas du même nombre d'utilisateurs que Wikipédia et les experts en *fan studies*, susceptibles de contrôler les articles y sont pour l'instant peu actifs.

Enfin, de manière plus ponctuelle mais décisive, nous avons recouru aux résultats de deux initiatives de fans qui ont cherché à établir des statistiques de fonctionnement général du site fanfiction.net. Nous pensons tout d'abord à Fanfiction.net Research²⁹. Nous y avons trouvé des données importantes sur l'ensemble des textes présents sur le site de dépôt, et en particulier sur les textes qui disparaissent, à l'initiative du webmestre de fanfiction.net ou des auteurs eux-mêmes ; toutes les données y sont accompagnées de longues notices statistiques qui nous ont permis de nous assurer de la solidité des résultats avancés. De plus, parmi les fans que nous avons rencontrés, l'une d'elles, dont nous préciserons le statut particulier dans notre dernier chapitre sur l'organisation collective de la production de fanfictions, avait créé un site intitulé « Fanfiction.net : mode d'emploi »³⁰ : s'il contient, comme son nom l'indique, des sections informatives sur le fonctionnement du site de dépôt qui ont pu nous être utiles –

²⁸ <http://fanlore.org/> (consulté le 15 juillet 2013).

²⁹ <http://ffnresearch.blogspot.co.at/> (consulté le 15 juillet 2013).

³⁰ <http://ffnetmodedemploi.free.fr/> (consulté le 15 juillet 2013).

ainsi qu'une section consacrée aux travaux scientifiques sur les fanfictions –, une autre, intitulée « Statistiques de fanfiction.net », s'est avérée tout aussi instructive : nous y avons trouvé des données là encore sur fanfiction.net dans son ensemble, mais aussi plus particulièrement sur les potterfictions hébergées sur le site de dépôt.

Si tous ces contenus sont d'abord à destination des fans, rien n'interdit au chercheur de juger si ces analyses donnent des gages de leur sérieux pour ensuite les utiliser à la marge dans son raisonnement. À titre d'exemple, pour « Fanfiction.net : mode d'emploi », après avoir constaté que les méthodes statistiques employées étaient bien une exploitation exhaustive des données du site, nous avons pu faire des comparaisons avec notre échantillon, en prenant garde toutefois aux différences entre les dates d'analyse. En revanche, lorsque nous avons par exemple noté le recours fréquent à des moyennes alors que l'hétérogénéité des phénomènes exige de recourir à des outils qui intègrent la variance ou des éléments de répartition, nous n'avons pas fait mention de ces sources secondaires. Il est donc important que les modalités des analyses faniques ne restent pas des boîtes noires et ne restent pas non plus à l'état transitoire de discussions entre fans ou de tentatives trop éphémères : dans les deux cas, les données sont toujours en ligne et donnent des prises pour juger la pertinence de nos comparaisons.

Notre lecteur part dorénavant avec une meilleure idée du matériau qui nous a servi dans nos analyses des fanfictions contemporaines, en ayant en tête les avantages comme les limites d'un corpus étendu de fanfictions. Nous avons aussi souligné les moyens à notre disposition pour l'étayer dans la perspective d'une observation des conditions aboutissant à la forme et au contenu pris par les textes aujourd'hui : nous avons présenté nos choix, comme nos éventuelles erreurs de jugement expliquant pourquoi tous nos objectifs initiaux n'ont pu être entièrement réalisés. La mise en place d'un protocole d'enquête n'a rien d'un long fleuve tranquille, d'autant que d'autres facteurs externes peuvent venir le perturber.

II. Aléas du travail sociologique

A. Une expérience de lecture diffractée

À l'évidence, la phase d'enquête de notre doctorat a été pour nous marquée par la lecture des nombreuses fanfictions de notre corpus, ce qui mérite quelques commentaires à l'intention du chercheur qui déciderait de travailler à son tour sur un corpus étendu. Si, comme nous l'ont confirmé les quelques entretiens que nous avons tout malgré tout pu mener,

la lecture de fanfictions très hétérogènes est le lot commun de tout utilisateur de fanfiction.net ou plus généralement de tout fan qui explore les différents sites de dépôt, il reste que la création de notre corpus accentue cet effet : les fans, nous aurons l'occasion d'y revenir, ont tendance, avec l'expérience, à déployer des stratégies pour sélectionner les textes qui peuvent *a priori* correspondre à leurs goûts ou répondre à leurs exigences en termes de qualité (d'orthographe et de syntaxe, de complexité de l'intrigue, de couple mis en scène, etc.) ou de contenus éventuellement choquants (présence de violence, de relations sexuelles, etc.), en « suivant » de manière automatique ou en s'abonnant au compte de leurs auteurs préférés, grâce à des services proposés par fanfiction.net (voir *supra*).

En revanche, le principe au fondement même de notre corpus contourne cette présélection et donne à voir une toute autre image des fanfictions, d'où des effets de lassitude et de déception. Les fanfictions, malgré leurs intrigues qui semblent, de prime abord, toutes différentes, révèlent d'importantes répétitions comme dans les couples mis en scènes ou dans l'enjeu des histoires qui porte en vérité très souvent sur les relations d'amitié ou d'amour entre les personnages. Paradoxalement, il faut tirer partie de ces impressions de lecture dans le cadre d'une enquête en sociologie de la littérature : l'objectif n'est pas de trouver dans les textes des expériences esthétiques abouties, mais d'accepter les textes tels qu'ils sont, peu importe si la lecture n'en est pas forcément agréable.

Malgré toutes les mises en garde que nous avons faites sur la théorie du reflet, les fanfictions qui traitaient de sujets sensibles comme le viol, l'inceste ou la violence, peuvent de la même façon mettre mal à l'aise, surtout lorsque l'on découvre parfois le jeune âge de l'auteur. Si le doute peut s'installer, il faut là encore se garder des interprétations trop rapides, et plutôt intégrer ces thématiques à l'intérieur des genres spécifiques aux fanfictions et dans la communication interpersonnelle auxquels les textes servent de soubassements : nous verrons qu'au travers de l'organisation collective des fans qu'il faut ainsi se méfier du caractère apparent subversif de certains textes. La plus grande difficulté est par conséquent de ne pas se disperser dans les aspects anecdotiques de la lecture des fanfictions, et de rester à l'affût des similitudes entre les textes.

Nous avons particulièrement ressenti ce décalage quand, en parallèle, pour donner une épaisseur historique aux fanfictions, nous avons entrepris de revenir sur l'histoire littéraire et les situations où des fictions avaient suscité des formes d'engouement collectif et le cas échéant, des créations dérivées. La lecture concomitante de textes parfois très célèbres, de leurs dérivations et surtout des études qui leur étaient consacrées a pu nous rendre bien fades les potterfictions qui ne disposaient pas, pour chacune d'entre elles, de tout cet appareillage

critique qui en soulignait les qualités littéraires : toutefois, il est important encore une fois de se replacer dans l'optique de la sociologie de la littérature où le statut donné à certains textes ne doit pas être un donné, mais un ensemble de phénomènes à déconstruire ; aussi, il aurait peut-être fallu mieux organiser l'articulation entre ces lectures pendant l'enquête afin de moins nous disperser.

Avec le recul, il nous semble que nous n'avons pas mesuré ce que représentait l'exploration d'un tel corpus et l'impact de toutes ces distorsions sur notre lecture : une meilleure préparation aurait sans doute évité des pertes de temps. Nous espérons donc que les prochaines études sur les fanfictions pourront gagner en efficacité en testant des hypothèses plus précises sur les textes de leurs corpus, pour éviter ces facteurs supplémentaires de dispersion. Hélas, dans un domaine francophone où il n'y avait pas encore de modèles et un domaine anglophone où les propositions existantes sont loin d'être toutes satisfaisantes sur le plan scientifique, nous sommes parti dans plusieurs directions à la fois, suites à ces expériences de lecture très particulières.

B. Quelle boîte à outils pour le sociologue du numérique ?

Nous terminerons ce retour réflexif sur notre enquête en évoquant un ressenti qui nous a accompagné quotidiennement pendant ces quelques années de recherche : celui de ne pas avoir toujours su utiliser au mieux les nouveaux moyens qui s'offrent au chercheur pour gagner en efficacité dans sa phase d'enquête. Au cours de ce doctorat, nous avons pu observer que certaines tâches du travail sociologique avaient effectivement été concernées au premier plan par les mutations technologiques en cours, et si celles-ci n'ont pas fondamentalement transformé la nature de ce travail, elles ont malgré tout commencé à modifier certaines manières de faire, ce qui nécessite des adaptations plus ou moins faciles.

Par mutations technologiques, nous voulons essentiellement parler de la possibilité accrue d'utiliser des logiciels pour faciliter le travail de terrain, en particulier de collecte et d'analyse de données, même qualitatives, logiciels dont le statut peut être très variable : l'offre se répartit ainsi entre ceux qui ont été créés spécifiquement pour la recherche et ceux à visée plus généraliste, mais que le monde académique s'est appropriés ; une autre distinction importante existe entre les logiciels libres et les logiciels propriétaires, les premiers offrant plus de possibilités de modification et de personnalisation ainsi qu'un coût bien moindre que les seconds. Pour notre part, entre nos travaux de Maîtrise et de Master et le présent doctorat, nous avons pu apprécier le gain de temps permis par le logiciel de gestion bibliographique Zotero, exemple de programme libre destiné à la recherche, utile pour archiver et classer les

références ainsi que nos notes à leur sujet et pour générer facilement des bibliographies. Nous avons tiré profit des logiciels de marque-pages en ligne Diigo et Pocket qui permettent respectivement d'archiver les adresses de sites internet visités, en les annotant avec des mots-clés pour les retrouver plus facilement, et de lister les adresses de sites à visiter, à la manière d'une « *to-do list* » ; ils présentent par ailleurs l'avantage d'être utilisables depuis un smartphone connecté à Internet. Enfin, à l'aide de Netvibes, un « agrégateur de flux RSS », c'est-à-dire un portail personnalisable sur lequel il est possible de suivre la mise à jour de sites web sélectionnés par l'utilisateur, nous avons pu effectuer une veille documentaire sur l'actualité des fanfictions et des recherches sur les fans. Ces trois derniers outils, qui sont des logiciels propriétaires et destinés au grand public, n'ont pas été de trop pour organiser et archiver la quantité d'informations liées à l'évolution de notre objet de recherche de mois en mois : cela a été rendu possible par le peu de compétences techniques nécessaires à l'utilisation de ces logiciels.

L'appropriation du fonctionnement d'autres dispositifs n'a cependant pas toujours été un succès : alors que la retranscription d'entretiens enregistrés sous format numérique (.mp3) peut aujourd'hui se faire directement sur ordinateur, grâce à des programmes capables de lire ces pistes audio et de contrôler son écoulement au clavier, nous n'avons pas réussi à adopter un logiciel qui accélère réellement notre rythme de retranscription. Nous avons pourtant fait plusieurs tentatives, avec Audacity, un logiciel libre, pourtant très performant pour la lecture et la manipulation de fichiers sonores, ou avec des logiciels spécifiquement conçus pour la retranscription et le traitement d'entretiens ethnographiques, comme Transcriber (anglophone) ou Sonal (francophone), qui proposent des outils de visualisation des pistes son, paramétrés selon les demandes de l'utilisateur ainsi que d'outils (thématiques, lexicométriques ou chronométriques) pour analyser le corpus retranscrit ; néanmoins, nous avons chaque fois jugé la période de familiarisation trop longue, compte tenu des échéances et des autres activités de recherche ou d'enseignement qui nous incombaient et nous avons préféré revenir à une retranscription « manuelle », c'est-à-dire en manipulant notre enregistreur et en nous contentant du *verbatim* intégral sous traitement de texte.

La frustration a été encore plus grande pour la constitution du corpus de fanfictions et face à certains renoncements dans son analyse. De cette façon, même si la sélection des textes s'est réalisée sur Internet, nous pouvons dire qu'elle a été pour une grande partie « manuelle » également, puisque nous avons dû enregistrer les textes à partir d'un compte utilisateur de fanfiction.net identique à n'importe quel autre. Pour l'extraction des textes, nous pouvons être heureux d'avoir découvert, presque par hasard, qu'un de nos collègues doctorants, qui

travaillait sur un tout autre sujet et qui n'avait pas directement besoin de ces savoir-faire pour sa propre recherche, était en mesure de créer un script pour Fanfictiondownloader et d'accélérer grandement la tâche, en théorie fastidieuse, d'y entrer chacune de nos 1 001 fanfictions.

Enfin, si nous avons dit que notre corpus pouvait supporter des analyses autant qualitatives que quantitatives, le lecteur a pu se demander pourquoi nous avons poussé la démarche jusqu'à utiliser un logiciel d'analyse textuelle. En réalité, en plus des enjeux théoriques que représentent ces outils, car ils implémentent certaines approches linguistiques et procèdent dès lors à des opérations différentes sur les textes, notamment en termes de regroupement³¹, ces logiciels ne sont pas facilement accessibles et demandent l'achat de licences : s'ils ne sont pas utilisés par le laboratoire d'accueil de la recherche, ils sont tout simplement inutilisables dans le cadre d'une thèse.

Enfin, tous ces logiciels, et pas seulement les outils d'analyse textuelle, posent la question de la formation reçue par le doctorant : nous avons eu à plusieurs reprises l'impression de ne pas avoir disposé des bons guides pour choisir le logiciel le plus approprié ou pour mener des essais avec méthode, et que c'est au final la solution du bricolage qui s'est imposée. Notre crainte est qu'un écart se creuse entre les chercheurs à la fois formés pour ces nouveaux outils et en mesure de les utiliser, et les autres. Cela invite à réfléchir au fonctionnement des formations doctorales qui doivent répondre aux véritables besoins des doctorants, et à imaginer de meilleures collaborations entre les chercheurs qui ont besoin d'utiliser ces outils et ceux qui en maîtrisent les aspects techniques. Ainsi, les premiers vadémécums pour l'ethnographie numérique en français sont arrivés trop tardivement (Barats, 2013), et nous pensons là encore que nous aurions pu gagner en efficacité face à notre objet si nous n'avions pas passé autant de temps à face à des outils qui se sont révélés peu utiles ou peu utilisables.

Propos d'étape

Expliciter la manière dont nous avons constitué notre corpus de fanfictions est justement un début de réponse à ces inquiétudes et frustrations apparues au fil de cette enquête : afin que les sciences sociales ne soient pas qu'une somme de démarches individuelles et indépendantes, et que les chercheurs n'aient pas l'impression de devoir se fabriquer leurs

³¹ À titre d'exemple, un logiciel comme Alceste rassemble tous les textes en un seul avant l'analyse, tandis que Prospero maintient les différences entre unités textuelles.

propres outils à chaque enquête, il est essentiel d'expliciter la méthode employée, et d'essayer de reconnaître d'emblée ses avantages et ses faiblesses.

Nous avons ainsi décrit comment nous nous étions constitué un corpus étendu de potterfictions sur le site fanfiction.net, ce qui est un moyen efficace de lutter contre les effets d'optique dus à une sélection *a priori* des textes. Cette méthode permet d'obtenir un matériau qui peut subir de multiples analyses qualitatives et/ou quantitatives, dont nous donnons ici un premier aperçu.

Certes, il n'y a jamais une seule manière de construire des données sociologiques, que ce soit sur un seul objet d'étude ou même à partir d'un seul matériau empirique, puisqu'il s'agit d'un processus fortement marqué par la question posée et les hypothèses de départ. Cependant, *a fortiori* quand une partie du matériau est issu du Web, il faut définir un protocole d'enquête précis pour permettre la critique et l'amélioration future des résultats. Dès lors, nous allons maintenant le mettre en œuvre en commençant par replacer les fanfictions dans l'histoire longue des créations dérivées.

Chapitre 3 : Histoires de fanfictions. Des reprises fictionnelles avant

L'avènement d'Internet

On voyait la jeune fille, l'œil baissé, et rougissant à demi, s'emparer furtivement d'un tome l'un après l'autre, et gémir de ce qu'il n'y en avait que six.

Louis-Sébastien Mercier, « Des écrits publiés à l'occasion de la *Nouvelle Héloïse* », *Œuvres de Jean-Jacques Rousseau*, 1788, pp. 458-459

« *I just don't want him to go over the Reichenbach Falls* »

Stephen King, à propos du personnage de Harry Potter, 1^{er} août 2006, New York¹

L'entrée, en 2004, des « *fan fictions* » dans le *Oxford English Dictionary*, puis dans le dictionnaire américain Merriam-Webster en 2009 atteste autant du succès remporté par cette pratique numérique dans les années 2000 que de l'usage déjà relativement ancien et établi de l'expression² : les termes « *fan* » et « *fiction* » ont été logiquement rapprochés lorsque sont apparus aux États-Unis les premiers fanzines à la fin des années 1920 et que ceux-ci ont accueilli des textes de fiction originaux écrits et publiés par des fans, soit des « fictions de fans » ; à partir des années 1960, l'expression s'est spécialisée et stabilisée pour qualifier dorénavant les textes venant prolonger, compléter ou encore amender une œuvre existante. Aussi, dire que les fanfictions ont une histoire antérieure au développement d'Internet – même si ce chapitre sera justement l'occasion d'y revenir en détail – est tout sauf une révélation. Néanmoins, comme y invite la réflexion sociologique, cette catégorie profane, utilisée pour définir certains textes, mérite d'être interrogée : des fanfictions ont-elles été écrites avant même que l'on parle de fanfictions ? Plus généralement, d'autres créations dérivées avaient-elles préparé le terrain à la forme moderne des fanfictions, les ressorts de l'écriture et de la publication de ces textes étant observables dans d'autres activités sociales ?

¹ Lors d'une conférence de presse en présence de J. K. Rowling et de John Irving également, l'écrivain américain, en attente du septième et dernier tome comme de nombreux lecteurs, invitait la Britannique à ne pas tuer son héros de papier, faisant l'analogie avec Arthur Conan Doyle qui, en 1893, avait essayé de « tuer » Sherlock Holmes... (Bob Minzesheimer, « 'Potter' author keeps Harry's fate to herself », *USA Today*, 2 août 2006 : http://usatoday30.usatoday.com/life/books/news/2006-08-01-rowling_x.htm?csp=34 ; accédé le 15 avril 2013). Sur Sherlock Holmes et cet épisode des chutes de Reichenbach, voir *infra*.

² Les fanfictions y sont respectivement définies comme des « *fiction[s] written by a fan of, and featuring characters from, a particular TV series, film, etc.* » (<http://public.oed.com/the-oed-today/recent-updates-to-the-oed/previous-updates/december-2004-update/> ; consulté le 15 mars 2013) ou des « *stories involving popular fictional characters that are written by fans and often posted on the Internet —called also fan fic* » (<http://www.merriam-webster.com/info/newwords09.htm> ; consulté le 15 mars 2013). Le Merriam-Webster indique une première occurrence en 1944, mais ne précise hélas pas dans quel cadre.

Au cœur de ces univers faniques caractérisés par le métadiscours, la question de l'origine des fanfictions a été régulièrement discutée. Sans doute parce que les fans évoluent ici dans le domaine de l'écrit où les exemples littéraires permettent de remonter loin dans le temps et donc de légitimer une pratique à la fois incertaine sur le plan juridique et longtemps décriée sur le plan culturel, sans doute également parce que les auteurs de fanfictions cherchent constamment à se conforter mutuellement dans leur engouement, comme nous essaierons de le montrer par la suite, il ne faut pas s'étonner de découvrir des propositions de chronologie variées et souvent contradictoires chez les fans. Au gré de discussions sur des forums³ ou dans le cadre de projet plus élaborés cherchant à écrire l'histoire des fans⁴, les premières fanfictions restent effectivement pour certains celles publiées dans les fanzines des années 1960, parfois avec quelques allusions aux prolongements apportés aux romans de Jane Austen ou de Conan Doyle ; pour d'autres, il faut remonter jusqu'aux œuvres d'Homère, puisque l'*Odyssée* est bien une suite de l'*Illiade*, voire au Midrash, une des méthodes d'exégèse de la Torah, qui s'interroge par exemple sur le contenu des soixante-quinze premières années de la vie d'Abraham⁵... À ces tentatives d'historicisation profanes répondent celles des quelques journalistes qui ont voulu apporter leur pierre à l'étude des fanfictions : là encore, les propositions diffèrent, certaines limitant le phénomène à son expression contemporaine, marquée par le rôle initiateur de séries télévisées américaines des années 1960 comme *Man from the U.N.C.L.E.* et surtout *Star Trek*, d'autres le reliant aux cycles arthuriens⁶, voire aux évangiles⁷. Les travaux scientifiques sur les fanfictions enfin, qui

³ Voir par exemple le message du 12 mai 2007 à 1h56 sur le fil de discussion intitulé « Fan Fiction and Feminism » (<http://louisedennis.livejournal.com/3694.html?thread=12142> ; consulté le 15 mars 2013) ou les extraits cités par la chercheuse Abigail Derecho (Derecho, 2006 : 61-62).

⁴ Le site de la Writers University, (actif de 2001 à 2004) qui a lui-même donné naissance au projet et au site Fan History Wiki (actif de 2006 à 2011), proposait ainsi une frise chronologique qui remontait à l'invention du papier.

⁵ Nous ne commenterons pas davantage cette piste, moins parce qu'elle rouverte les analogies périlleuses entre la religion et les activités de fans (cf. Maigret, 2002) que par manque de connaissances sur le sujet ; en effet, alors que le lien entre Midrash et fanfictions n'était que suggéré par certains fans, il a fait l'objet d'un récent article écrit par une femme rabbin, Rachel Barenblat, auquel nous n'avons pas encore eu accès (Barenblat, 2011 ; voir aussi : <http://velveteenrabbi.blogs.com/blog/2012/01/new-essay-in-religion-literature-transformative-work-midrash-fanfiction.html>, consulté le 15 mars 2013).

⁶ Voir l'article « 5 Reasons Pop Culture Is Run by Fan-Fiction » de C. Coville sur le site humoristique américain Cracked.com (publié le 20 mars 2011) : http://www.cracked.com/article_19084_5-reasons-pop-culture-run-by-fan-fiction.html (consulté le 15 mars 2013).

⁷ Ewan Morrison, « In the beginning, there was fan fiction: from the four gospels to Fifty Shades », *The Guardian*, 13 août 2012 (<http://www.guardian.co.uk/books/2012/aug/13/fan-fiction-fifty-shades-grey>, consulté le 15 mars 2013). Soyons toutefois *fair-play* avec l'auteur de l'article, romancier de son état, qui a produit un des articles de presse les moins superficiels sur les fanfictions, où la description laisse aussi la place à des analyses et des prises de position sur la création littéraire (quoique contestables pour certaines) : l'allusion aux quatre évangélistes, qui ont tous réécrit l'histoire d'un personnage historique ayant vécu au I^{er} siècle de notre ère nommé Jésus – ce qui serait un bon exemple de *RPF* (*Real Person Fanfiction*) –, ne vaut que lorsque les fanfictions sont définies comme « *the work of amateurs retelling existing stories* », et il en admet les limites

alimentent d'ailleurs certaines des chronologies précédentes, n'échappent pas à cette tension entre une histoire globalisante et une histoire restreinte des fanfictions, avec toutes les nuances intermédiaires : quand les approches les plus ethnographiques, à l'image des enquêtes de Jenkins (1992b) ou de Bacon-Smith (1992), mettent en valeur la naissance de ces écrits au sein des activités fans des années 1960, les approches principalement textuelles n'hésitent pas à se référer abondamment à l'histoire littéraire et aux exemples de suites marquantes : Sheenagh Pugh par exemple mentionne *The Testament of Cresseid*, le poème de l'écossais Robert Henryson de la seconde moitié du XV^e siècle, comme une des premières fanfictions, celui-ci venant compléter le *Troilus and Criseyde* de Geoffrey Chaucer de la fin du XIV^e, qui s'arrêtait sur le chagrin de Troilus et ne disait rien du sort de Cressida (Pugh, 2005 : 13-14)⁸.

Abigail Derecho résume parfaitement la situation en identifiant les trois manières dont sont le plus souvent pensés la nature et l'origine des fanfictions :

(1) fan fiction originated several millenia ago, with myth stories, and continues today, encompassing works both by authors who identify themselves as fans and those who do not write from within fandoms [...]; (2) fan fiction should be understood as a product of fan cultures, which began either in the late 1960s, with Star Trek fanzines, or, at the earliest, in the 1920s, with Austen and Holmes societies; or (3) the first argument may be too broad, but the second line of thinking may be too narrow; some other identifying traits of fan fiction might be expressed that would more accurately situate the genre within the larger field of literature. (2006:62)

Partisante de la troisième option, Derecho veut montrer qu'il est vain de partir à la recherche du plus ancien prolongement narratif sans avoir approfondi la définition des fanfictions, à l'aide de concepts théoriques permettant de préciser les rapports entre les textes que l'on rapproche ; de même, c'est se priver de nombreuses ressources pour penser les fanfictions contemporaines que de circonscrire leur émergence au XX^e siècle, et ignorer l'épaisseur et la continuité historiques des changements culturels à l'œuvre dans leur essor actuel. Rejoignons donc la chercheuse sur cette voie en apportant toutefois notre propre réponse : il n'y a pas qu'une seule histoire des fanfictions, et les exemples les plus anciens ou les plus marquants ne sont rien s'ils ne sont pas réinscrits au sein de filiations plus précises, réunies dans le fonctionnement actuel des fanfictions, mais en réalité communes également à d'autres

historiques puisque « *there were no fans in the middle ages, and there were also no authors* ». En adoptant une seconde définition où les fanfictions sont considérées comme « *the reworking of another author's characters* », il défend ensuite l'idée qu'elles n'ont pu apparaître qu'avec l'émergence et l'institutionnalisation du droit d'auteur, soit à partir du XVIII^e siècle, pour aboutir lui aussi sur les suites données aux œuvres d'Austen et de Doyle.

⁸ Cressida, héroïne troyenne « inventée » au XII^e siècle par Benoît de Sainte-Maure dans son *Roman de Troie* et surtout par Boccace dans *Il Filostrato*, est la fille du devin Calchas, dont Troïlus (ou Troïlos), le fils de Priam, tombe amoureux : à l'occasion d'un échange de prisonnier, elle rejoint le camp grec où elle devient la compagne du guerrier Diomède qui a jeté son dévolu sur elle ; Troïlus, dévasté du départ de sa bien-aimée, restera inconsolable lorsque cette relation lui est confirmée, jusqu'à ce qu'il soit tué en combat par Achille. Henryson est un des seuls auteurs à être allé au-delà de cet événement, infligeant à Cressida encore plus pathétique.

créations dérivées. De cette façon, le fait de continuer une fiction ne suffit pas selon nous à définir l'acte transformatif effectué par un auteur de fanfiction et il faut y ajouter, entre autres, son rapport aux œuvres et à l'auteur original, ainsi qu'aux autres lecteurs : nous verrons dès lors que si les différentes généalogies qui ont abouti aux fanfictions ne sont pas totalement indépendantes, la mise en évidence de leurs lieux et leurs moments d'embranchement est justement essentielle pour cesser de croire à la naturalité et à l'universalité de toutes les formes d'écriture.

Nous revisiterons par conséquent l'histoire des fanfictions grâce à cette approche toute en diffraction, qui contribue à historiciser les créations dérivées : après avoir justifié cette décomposition analytique, nous présenterons dans un premier temps trois des généalogies qui expliquent pour nous les versions contemporaines des fanfictions, à savoir la transfictionnalité, le plaisir fictionnel et les dynamiques du lectorat, en soulignant au passage les inégales connaissances dont nous disposons sur chacune d'elles. Nous nous excusons par avance de cette traversée à grandes enjambées des œuvres et des siècles, au prix de réductions et d'ellipses, mais le risque était grand de se perdre sans cesse en chemin et de donner à ce chapitre une dimension indigeste... Dans un second temps, nous présenterons les grandes étapes du passé « analogique » des fanfictions – c'est-à-dire d'avant Internet –, comme les continuations « austeniennes » ou holmésiennes et surtout les textes des fanzines, passages habituellement obligés des histoires restreintes du phénomène, mais à l'aune de ce nouveau prisme généalogique : nous verrons comment il permet d'éviter plusieurs contresens au sujet de ces antécédents célèbres aux fanfictions sur Internet, et d'alimenter encore cette protohistoire du phénomène, qui n'est pas qu'anglo-saxonne et qui reste pour partie à reconstituer.

I. Une autre convergence : dénouer et renouer les généalogies des fanfictions

En 1764, Louis-Sébastien Mercier, lecteur et admirateur de Jean-Jacques Rousseau, fait paraître dans *Le Journal des Dames*, journal littéraire mineur à l'époque et à destination d'un public essentiellement féminin⁹, un court texte intitulé « Saint-Preux à Wolmar après la mort de Julie, ou dernière lettre du roman de la Nouvelle Héloïse », trois ans après la première édition du roman épistolaire de l'écrivain suisse. Mercier, bien avant de devenir l'un des grands éditeurs des œuvres de Rousseau, fait ainsi partie de ces nombreux lecteurs touchés par

⁹ Voir la notice du journal dans le *Dictionnaire des journaux 1600-1789* (notice 697 in Sgard, 1991), accessible en ligne : <http://c18.net/dp/dp.php?no=697> (consulté le 15 mars 2013).

les personnages de l'écrivain genevois, et en particulier par Saint-Preux à qui il souhaite redonner une ultime fois la parole, tandis que dans le texte original, n'apparaît plus aucune lettre de sa « main » après la mort de sa bien-aimée Julie... Encore un bel ancêtre pour les fanfictions pourra-t-on dire, mais que rien, en apparence, ne semble distinguer des illustres exemples cités ailleurs !

Pourtant, sans prétendre avoir trouvé la première « fanfiction » – quête aussi ardue qu'illusoire –, nous soutenons néanmoins que ce texte, parmi d'autres à la même époque, est représentatif d'un contexte historique où commencent à se rejoindre plusieurs généalogies aux sources des fanfictions modernes : c'est en effet seulement à partir du second XVIII^e qu'il est possible de repérer des prédécesseurs sérieux aux créations dérivées actuelles. Nous plaçons donc ici pour une nouvelle histoire des fanfictions qui ne contente plus d'enfiler les œuvres et leurs dérivés respectifs sur un seul et même chapelet : il faut décomposer les configurations historiques (avec leurs dimensions esthétiques, sociales, économiques ou encore juridiques) qui voient naître tels ou tels écrits et les aborder selon des questionnements transversaux, ce qui est une autre manière de lever le voile sur l'état des « mondes » des créations dérivées à différents instants du passé, toujours en référence à la sociologie beckerienne (Becker, 2006 [1982]). Cette approche est notamment une réaction à la proposition d'Abigail Derecho de traiter les fanfictions sous la bannière de la littérature « archontique » (ou de l'archive), qui est loin de résoudre tous les problèmes qu'elle posait très justement.

A. Les limites de la « littérature archontique »

1. *Repenser le rapport entre les textes*

Abigail Derecho¹⁰ ne s'est en effet pas contentée d'analyser l'état quelque peu schizophrénique de la réflexion sur l'histoire des fanfictions comme nous l'avons vu : repérant l'absence de problématisation de cette histoire, elle a aussi proposé la première véritable réponse à cette impasse avec le concept de « littérature archontique » qu'elle définit dans la première partie d'un article qui a fait date dans le domaine (Derecho, 2006)¹¹. À la recherche d'un outil théorique pour sérier l'immense production textuelle, et plus récemment médiatique, au sein de laquelle peuvent s'insérer les fanfictions dans leur dimension la plus extensive, elle a voulu montrer que le concept d'« archive » permettait de répondre à une série

¹⁰ Le lecteur intéressé devra la rechercher aujourd'hui sous le nom d'Abigail de Kosnick, s'il veut trouver trace de ses recherches actuelles.

¹¹ Toutes les citations issues de l'article de Derecho restituées ici en français ont été traduites par nous. Les numéros de page de cette section renvoient tous à son article de 2006.

de questions (constituant d'ailleurs l'armature de son article), à savoir « qu'est-ce que la fanfiction ? », « quand la fanfiction est-elle venue au monde et d'où vient-elle ? » et « que signifie-t-elle ? » (63), la dernière étant justement la grande absente de beaucoup des précédentes rétrospectives sur les fanfictions. Plus encore, ce serait pour elle le moyen idéal pour redéfinir la relation entre tous les textes en présence, en contournant les rapports de dérivation (*derivative*) et d'appropriation (*appropriative*) habituellement mobilisés, regrettant que ces adjectifs convoquent les notions de « d'appartenance, de propriété et de hiérarchie » (64) :

Derivative, when applied to artwork, has a negative connotation in everyday speech; it usually indicates a poor imitation or even a corruption of an original, pure work. Calling a text based on a prior text "derivative" thus signifies a ranking of the two texts according to quality and classifies the secondary text as the lesser one. Similarly, appropriative connotes "taking" and can easily be inflected to mean "thieving" or "stealing". To label the genre of fiction based on antecedent texts "derivative" or "appropriative" then, throws into question the originality, creativity, and legality of that genre. (64)

La chercheuse est donc partie des mêmes débats que lorsque nous avons décidé de recourir à la notion de création dérivée, en refusant même les concepts de dérivation et d'appropriation. Pour cela, elle a choisi un chemin bien différent du nôtre en s'appuyant sur l'essai de Jacques Derrida *Mal d'archive. Une impression freudienne*, paru en 1995, où le philosophe se propose de déployer à nouveaux frais le concept d'archive, dans ses dimensions à la fois politiques et psychanalytiques¹², afin de définir une relation « archontique » entre les textes¹³.

Le point de départ de l'argumentaire de Derecho repose précisément sur certaines propriétés de l'archive telle que la conçoit Derrida : celle-ci en particulier n'est jamais close, restant toujours prête à s'agrandir et à accueillir de nouveaux items (« toute archive reste en permanence ouverte à de nouvelles entrées, de nouveaux artefacts, de nouveaux contenus » : 64). L'archive est même mue par un principe de constante expansion, car les gestes d'« unification », d'« identification », de « classification » et de « consignation », que met en avant le philosophe pour définir le travail d'archivage, conduisent irrémédiablement à rassembler toujours plus d'éléments. La chercheuse aurait aussi pu préciser davantage les raisons de cette inclination, que Derrida va jusqu'à appeler une « impulsion d'archive » : tant

¹² « Le mot "*arkhè*" nomme à la fois le commencement (l'originaire) et le commandement (l'autorité) », trouve-t-on dans le texte de Derrida. Ne serait-ce que de manière étymologique, le philosophe rappelle que l'archive est d'un côté une quête, en vérité impossible, des origines, et c'est la voie par laquelle il va pouvoir convoquer Freud et la psychanalyse. De l'autre, l'archivage est aussi un acte d'autorité et de pouvoir, puisqu'il faut un lieu, des règles, des techniques, des gardiens, etc. qui isolent, rassemblent et parfois censurent des traces.

¹³ L'adjectif « archontique », invention de Derrida, est justement dérivé du terme grec « *arkhè* » ; toutefois, il renvoie aussi au gardien de l'archive, appelé ici l'archonte (en référence aux premiers dirigeants d'Athènes, avant l'avènement de la démocratie, qu'Aristote désignait ainsi).

d'un point de vue psychanalytique (se rapprocher de l'origine) que d'un point de vue politique (obéir aux règles en vigueur de l'archivage et réaffirmer ainsi l'autorité), l'archive est vouée à s'amplifier et à se renouveler pour être la meilleure possible... Toujours est-il que c'est justement ce « principe de l'archive » ou « principe archontique »¹⁴ que Derecho attribue à certains textes toujours susceptibles d'en appeler d'autres, ces derniers venant se juxtaposer au premier, comme les items d'une archive. Par généralisation, cela lui permet alors de définir cet ensemble plus vaste de productions textuelles qu'est la « littérature archontique » :

A literature that is archtontic is a literature composed of texts that are archival in nature and that are impelled by the same archontic principle: that tendency toward enlargement and accretion that all archives possess. Archontic texts are not delimited properties with definite borders that can be transgressed. So all texts that build on a previously existing text are not lesser than the source text, and they do not violate the boundaries of the source text; rather, they only add to that text's archive, becoming a part of the archive and expanding it. (64-65)

Le principe est donc celui de l'addition constante à partir d'un texte archontique, ou plutôt à partir de l'archive de ce texte archontique, car la composition d'une archive est en vérité complexe : il ne reste parfois rien du texte premier ou seulement des bribes lorsque ce dernier a été détruit ou perdu, d'autres traces venant suppléer à son absence. En outre, l'archive ne contient pas que le texte premier (ou « texte source ») – lorsque celui-ci est disponible –, mais tous les textes qui s'y rapportent (« *all texts related to it* » : 65) et de multiples « artefacts », créés par lui, tels les personnages ou encore des lieux imaginaires : tous ces éléments deviennent alors le matériau pour composer de nouveaux textes, qui viendront s'ajouter à l'archive, Derecho donnant l'exemple de continuations du roman *Orgueil et préjugés* de Jane Austen, qui empruntent à l'archive d'*Orgueil et préjugés*, les personnages d'Elizabeth Bennett ou de Fitzwilliam Darcy, le domaine de Pemberley ou une certaine idée de la morale et des bonnes manières « à l'anglaise ».

La dernière étape de cette conceptualisation consiste enfin à distinguer le principe archontique de l'intertextualité, c'est-à-dire du fait que tout texte se construit par référence à d'autres textes existants (voire à *tous* les textes existants dans les versions les plus radicales, comme chez Julia Kristeva). Il y a effectivement risque de confusion si le lien entre le ou les

¹⁴ Derecho note au passage la variabilité du vocabulaire chez Derrida qui parle aussi de « fonction » et de « pouvoir » archontique pour décrire cette même idée. C'est sans doute la raison pour laquelle l'expression de « principe archontique » désigne parfois tout autre chose ailleurs dans l'ouvrage de Derrida : il s'agit, sans entrer dans les détails, du principe d'obéissance à la règle qui fixe le fonctionnement de l'archive, l'archonte étant celui qui y obéit de manière exemplaire, réaffirmant à l'autorité en place. Voir, par exemple, ce qu'en retient le « Derridex » de Pierre Delain, un site qui « déconstruit » la pensée derridienne par les termes employés : <http://www.idixa.net/Pixa/pagixa-0705011017.html> (consulté le 15 mars 2013).

textes premiers et les nouveaux textes qui viennent s'ajouter à l'archive n'est pas davantage précisé. Dès lors, pour Derecho:

all texts may be intertextual – that is to say, it is possible to argue that all texts are archives that contain hundreds or thousands of other texts – but for the purpose of [the] discussion, “archontic” describes only those works that generate variations that explicitly announce themselves as variations (...). Archontic texts definitely “use quotations marks” by referencing characters and narratives in obvious ways. Fanfics tie themselves overtly to preexisting texts; this annunciation is a convention of the fan fiction genre (...). (65-66)

Les textes archontiques se présenteraient donc explicitement comme des dérivations ou des « variations » à partir d'un texte premier, soit en s'arrimant à un fandom, où l'identification à un certain produit médiatique est d'emblée affichée, soit en faisant des références visibles et aisément identifiables (titres, personnages, répliques, etc.) lorsque l'on est en dehors des pratiques de fans. Dans cette optique, et même si Derecho ne le formule malheureusement pas aussi explicitement, faire l'histoire des fanfictions revient à identifier les textes archontiques et à observer l'évolution de l'archive qui se constitue autour d'eux : cela passerait par l'observation des créateurs, de leurs créations, et surtout de leurs manières de piocher dans les archives pour imaginer de nouveaux textes...

2. Problèmes théoriques

La proposition de Derecho, un peu seule dans le paysage des études sur les fanfictions et séduisante intellectuellement grâce à son détour par Derrida, a été plusieurs fois reprise depuis 2006 : Google Scholars ne repère pas moins de 43 articles scientifiques citant l'article de Derecho, ce qui, malgré le caractère un peu frustré de la donnée (qui ne dit rien sur l'usage qui est fait de la référence et exclut au passage les ouvrages et chapitres d'ouvrages), indique déjà un certain écho dans la sphère réduite des universitaires spécialistes du sujet ; par ailleurs, à l'écart des *fan studies*, la notion a même été reprise dans une perspective juridique, comme dans un article de Rachel L. Stroude (2010). Il nous semble cependant que les concepts d'archive ou de littérature archontique ne répondent pas aux difficultés que pose la reconstruction d'une histoire des créations dérivées comme les fanfictions. Les études qui les réutilisent clés en main, uniquement pour dire qu'un produit culturel a généré des textes archontiques, comme certaines sur les séries télévisées *True Blood* (Cherry, 2012) ou *Gilmore Girls* (Smith-Rowsey, 2008), sont les plus problématiques, car elles font en effet comme si ce modèle de relations entre les textes s'appliquait uniformément, quels que soient les époques ou les contenus culturels concernés, et comme si l'interprétation par Derecho de l'approche derridienne était parfaitement aboutie.

La perspective théorique adoptée par la chercheuse présente pourtant plusieurs problèmes. Sans quitter pour l'instant le « cadre » de réflexion posé par Derrida – cadre toujours sujet à caution en raison de son approche « déconstructionniste » –, il apparaît que Derecho fait peu de cas d'une figure essentielle chez le philosophe, à savoir l'archonte, le gardien de l'archive. Ce n'est pas qu'un détail qui permettrait de rendre son modèle plus limpide, mais bien un oubli qui débouche sur une inconsistance théorique majeure : on ne sait jamais qui est le créateur et/ou les gestionnaire des « archives » qui intéresse la chercheuse, ni quelle est « l'autorité » qui en fixe les règles, pour parler à nouveau comme Derrida ; en d'autres termes, il y a incertitude quant à la nature de la relation archontique entre les textes, possiblement immanente lorsque la chercheuse parle de textes « archivistiques [*sic*] par nature » (« *archival in nature* » : 64) ou lorsqu'elle aboutit à l'idée que les textes archontiques sont l'actualisation de possibilités contenues dans le texte premier¹⁵, ou bien contingente, si l'archive est le fruit du travail effectif de fans, de webmasters (dans le cas d'un site internet) ou d'universitaires. Dans l'article de Derecho s'observe ainsi une hésitation constante entre une approche métaphorique et potentielle de l'archive, c'est-à-dire la possibilité de classer et de relier tous les textes sous forme d'archives, selon des différentes règles d'ailleurs (le principe archontique, l'intertextualité, etc.), et des classements ponctuels et concrets réalisés par des individus réels (des auteurs, des fans, des chercheurs, etc.) : or, dans le second cas, il n'y a pas toujours conservation de tous les textes, puisqu'il faut compter, entre autres, avec le savoir de ces individus, qui peuvent ignorer l'existence de certains textes dérivés du texte source, ou avec les exclusions éventuellement prononcées par le ou les groupes auxquels ils appartiennent, comme lorsqu'une communauté de fans rejette certains genres de fanfictions par exemple. En redescendant au niveau de la discussion sur l'histoire des fanfictions, cela signifie que ce modèle s'épargne de penser les conditions concrètes qui font qu'un texte peut devenir ou apparaître comme archontique, alors que ce serait précisément un moyen pour faire des distinctions entre les textes et élaborer des périodisations.

Dans le prolongement de cette première remarque, Abigail Derecho se trouve également mal à l'aise avec les dimensions autoritaire et hiérarchique de l'archive : nous l'avons dit, une des raisons affichées pour lesquelles la chercheuse a proposé la notion de littérature archontique est le contournement des relations d'appropriation et de dérivation, parce qu'elles établissent une hiérarchie entre le texte source et les autres, infligeant à ces derniers des

¹⁵ « *Fan fiction, and all archontic narrative, permits virtualities to become actualized. Archontic literature assumes that every text contains a wealth of potentialities that variations of the text can then make actual* » (Derecho, 2006 : 74).

connotations négatives d'imitation, de corruption ou encore de vol. En conséquence, dans son approche, les textes qui viennent s'ajouter au texte source dans une archive sont dans une relation d'équivalence avec lui et ne portent jamais atteinte à son intégrité, en tant qu'items d'une même archive (64-65). Dans le même temps, Derecho est pourtant contrainte, au moins d'un point de vue chronologique, de parler en permanence d'un « texte source », à l'origine de la création de l'archive et de reconnaître également – en note de bas de page – qu'une archive est fondamentalement structurée et hiérarchisée :

Archives often contain internal stratifications and divides. For example, both academic and fan discussions of fanfic often contain implicit assumptions about the “professionalism” or “canonicity” of source texts as opposed to “amateurism” or “ephemeral” nature of fanfic texts. Thus, I do not claim that the work of “gathering together” performed by the archontic principle ever amounts to a utopian equalizing of the cultural status/hierarchy/capital of the work within the archive. (77)

La chercheuse ne peut faire l'économie de cette caractéristique des archives au cœur du raisonnement de Derrida. Cependant, elle la minimise pour maintenir la capacité des archives à accueillir tous les textes, et ne la réintroduit dans la démonstration que lorsque son absence devient trop voyante. À cette ambiguïté récurrente, s'ajoute le fait que Derecho néglige la conséquence, chez Derrida, de cette hiérarchisation des archives, à savoir leur tendance destructrice, double négatif de la tendance accumulatrice présente dans la « pulsion d'archive » : selon le philosophe, une nouvelle version de l'archive peut en effet conduire à la destruction de l'ancienne, c'est-à-dire que certains ajouts ou refontes reconfigurent tous les éléments précédents, voire en détruisent certains, ce qui est au passage un moyen pour réaffirmer l'autorité au fondement de l'archive.

Cette utilisation sélective de la théorie derridienne, identifiée par Daria Pimenova dans un article présentant sa recherche doctorale sur les fanfictions, peut paraître indolore dans la démonstration de Derecho car les fanfictions, aussi subversives soient-elles, ne vont jamais jusqu'à menacer le texte source, en se référant toujours à lui explicitement (Pimenova, 2009 : 50-51) ; nous sommes dans un univers fanique et la célébration du produit original est un préalable, qui met en doute au passage la fameuse équivalence des éléments de l'archive. De plus, des destructions peuvent bel et bien se produire : Pimenova pense par exemple à la conservation des fanfictions où certains textes disparaissent matériellement parlant ou parce qu'il n'y a pas (ou plus) de fans expérimentés pour guider les nouveaux venus et leur indiquer quels sont les textes fondateurs qui constituent l'archive dans leur communauté. La chercheuse russe aurait pu de la même manière évoquer la transmission orale des histoires, celle des mythes ou encore des contes par exemple – souvent mobilisés pour souligner le

caractère ancestral de la pratique des fanfictions –, car elle illustre parfaitement cette possible destruction : à force de répétitions et de personnalisations, l'histoire première (et son auteur, s'il est identifiable ou si c'est une notion pertinente suivant les périodes historiques) tend à s'effacer au profit d'une version syncrétique qui garde traces de ces multiples transmissions. De même, les réécritures de certaines histoires mythiques par les grand dramaturges du XVII^e siècle (Racine, Corneille ou Shakespeare) ont parfois totalement éclipsé leurs sources, ce qui est bien une reconfiguration des archives concernées. Derecho en arrive par moment à la même conclusion, disant par exemple que « tout ajout à une archive altère l'archive toute entière » (70), mais elle ne résout pas la contradiction qu'elle a elle-même créée. Elle ne voit pas non plus qu'il s'agissait là d'une voie pour historiciser la littérature archontique, en montrant que la manière dont une archive se voit altérer n'est sans doute pas unique.

Dès lors, les tentatives comme celle de Suzanne Black¹⁶ pour sauvegarder coûte que coûte l'intégralité du modèle de la littérature archontique, au prix d'une lecture tronquée de Pimenova d'ailleurs, paraît un peu vaine (Black, 2012) : certes, la hiérarchie à l'intérieur d'une archive peut être mouvante, c'est-à-dire que le texte source peut parfois se voir déposséder de sa primauté chronologique et honorifique par un autre texte ; certes, et plus fréquemment encore, certains textes secondaires peuvent témoigner d'une réelle capacité à nous faire reconsidérer le texte source, ce que Black souligne justement dans la suite de son article en étudiant les liens entre le canon holmésien et ses adaptations modernes, en particulier la série télévisée récente *Sherlock*¹⁷. Néanmoins, cela ne nécessite pas de tordre le modèle derridien en concluant que l'archive a une structuration non pas hiérarchique, mais « décentrée » (*ibid.*) afin de justifier l'omission de Derecho : les rapports hiérarchiques entre les textes d'une archive ne peuvent pas aussi facilement être mis entre parenthèses.

Enfin, à ne pas vouloir identifier l'archonte et à expliciter son travail d'archivage, la chercheuse fait des archives des sortes de fourre-tout, puisqu'elles accueillent, dans leur version la plus étendue, à la fois le texte source, tous les textes en intertextualité avec lui et toutes les composantes de ce texte qui pourraient faire l'objet d'une reprise archontique. Si nous suivons jusqu'au bout cet argument, il faudrait alors comprendre que tout texte, c'est-à-

¹⁶ On doit pourtant à cette jeune chercheuse une des contributions qui s'est le plus astreint à déployer la démonstration très cursive de Derecho, avant d'en appliquer les concepts sur un terrain particulier.

¹⁷ L'épisode de la série « The Hounds of Baskerville » est par exemple une reprise du roman de Conan Doyle *Le Chien des Baskerville* (*The Hound of the Baskervilles*), mais ici, la série ne se contente pas de transposer les aventures de Sherlock Holmes et du Docteur Watson au XXI^e siècle : elle incite en particulier à réfléchir aux mécanismes de la peur collective, car la menace, représentée par les visions d'un animal monstrueux, n'est plus extérieure – quelques « effets spéciaux » suffisait à rendre un chien effrayant chez Doyle –, mais intérieure, les visions étant causées par un gaz hallucinogène, arme issue d'un complexe militaire de recherche affublé des initiales H.O.U.N.D. (Black, 2012).

dire tout produit médiatique aujourd'hui, ne serait qu'une somme d'éléments discrets et hétérogènes de surcroît (personnages, lieux, valeurs, etc.), décomposables et recomposables à l'envi : ce serait la logique des textes archontiques seconds que de piocher indifféremment dans ces réserves pour se construire. Dans le langage derridien tout d'abord, il faut reconnaître que ce serait un piètre archonte que celui qui mettrait sur le même plan des éléments aussi disparates ; *a minima*, il manque donc à nouveau la règle d'archivage (et l'autorité qui l'a imposée) pour penser complètement la relation archontique entre les textes. Dans un langage que nous maîtrisons mieux et pour envisager toutes les conséquences de cette théorisation ensuite, il nous semble que Derecho est ici très proche des thèses postmodernistes définissant la culture comme une base de données¹⁸, tendant même à montrer qu'elle n'est pas spécifique à la période récente ! Sans entrer plus avant dans cette discussion, cela signifierait que toutes les créations ne sont que des recompositions, des recyclages d'œuvres précédentes : le risque est alors d'aboutir à l'idée d'un épuisement, voire d'une disparition des récits qui créent pourtant le premier lien entre tous ces éléments ; ce serait un comble dans un domaine où la capacité de certaines œuvres à emporter le lecteur ou le récepteur, au point de l'amener à commenter et même à créer à partir du récit initial, est centrale. Poussée dans ses retranchements, la littérature archontique dénie par conséquent l'insécabilité de certaines combinaisons d'éléments, comme celles qui formeraient l'armature du récit, et tend à niveler les textes sources, dont certains sont à l'évidence plus aptes à susciter des dérivations. De plus, en suggérant que ce modèle de la relation archontique est valable de manière a-historique, se fait jour une dernière contradiction due à la circularité de l'argument : puisque tous les textes ne sont plus que la recomposition d'éléments préexistants, il devient difficile de penser même l'existence des textes sources ayant posé les éléments de base au service des autres créations, à moins d'introduire une mystique, nous faisant sortir par là même des possibilités de l'analyse scientifique...

Toutes les implications du détour par la philosophie de Derrida n'ont donc pas été vues par Derecho, à commencer par le caractère toujours fuyant des déconstructions derridiennes, en plus des sauts interprétatifs préjudiciables que comporte sa démonstration. Sur le seul plan théorique, le concept de littérature archontique est donc moins opératoire que ce qu'il pouvait

¹⁸ Formulée notamment par le philosophe japonais Hiroki Azuma (2008), on la trouve sous une autre forme avec la « culture karaoké » de l'essayiste Dubravka Ugrešić (2012) : selon eux, la culture aurait atteint une sorte d'hypostase, où l'on ne crée plus que par la réutilisation d'éléments issus de produits culturels existants. Pour une version moins téléologique, fondée sur la coexistence d'une culture narrative et d'une culture de la base de données, voir Lev Manovich, 1999.

laisser croire et demeure insuffisant pour permettre de reconstituer à lui seul l'histoire des fanfictions.

3. *Ambivalences empiriques*

La deuxième partie de l'article où Derecho applique son modèle pour proposer une « histoire de la littérature archontique » (66) en devient paradoxale : la chercheuse semble d'un côté retomber dans les apories qu'elle dénonçait au sujet de l'historicisation des fanfictions, puisque de manière assez incompréhensible, elle commence par adouber toutes les chronologies possibles, celles issues de fans comme celles venant d'universitaires, en particulier quand elles n'hésitent pas à remonter loin dans le temps pour trouver des ancêtres aux fanfictions, arguant que ces histoires des fanfictions sont toutes des histoires de la littérature archontique. De l'autre, indiquant que « l'histoire étendue des écrits archontiques a été couverte par d'autres » (66) – ce qui nous ramène aussi au point de départ de sa contribution –, elle préfère alors présenter une histoire limitée de la littérature archontique, montrant que cette dernière a été un moyen pour les dominés (« *subordinate* »)¹⁹, d'accéder à la publication et donc de protestation politique et sociale : l'argumentation se concentre ainsi sur l'émergence d'une littérature de fiction et en prose écrite par des femmes à partir du XVII^e siècle en Angleterre, et sur celle de la littérature postcoloniale dans le second XX^e siècle. Par rapport au projet initial, l'ambition chronologique a donc été réduite, mais la dimension politique de la proposition de Derecho, escamotée en raison de l'absence d'archonte(s) lors de la théorisation de la littérature archontique, refait ici sur surface de manière beaucoup plus convaincante : écrire l'histoire des textes dérivés, ou archontiques dans le vocabulaire de Derecho, se justifie pleinement à l'aune d'un questionnement transversal, à savoir l'accès des dominés au champ littéraire légitime²⁰ ; or, c'est une des clés pour montrer que ces textes, qui apparaissent en réalité par grappes, sont le fruit de configurations historiques particulières et pas seulement des initiatives individuelles et indépendantes. Il y a donc ici un apport réel à la réflexion sur le passé des fanfictions, même si la démonstration a également ses faiblesses.

¹⁹ Elle emprunte le concept, employé dans un sens culturel, à Pierre Bourdieu, mais par l'entremise de son utilisation du chercheur John Fiske : ses travaux sur les fans dans les années 1980 mobilisaient en effet beaucoup le sociologue français, en n'évitant pas toutefois certaines approximations. Voir par exemple Fiske, 1992.

²⁰ Derecho n'emploie pas tout ce vocabulaire bourdieusien, mais il est ici parfaitement adapté pour résumer l'idée développée dans sa contribution.

De cette façon, la chercheuse souligne tout d'abord qu'en Angleterre, c'est autour du roman (*romance*)²¹ inachevé de Philip Sidney *The Countess of Pembroke's Arcadia*, une œuvre de la fin du XVI^e siècle, que des femmes vont pouvoir publier pour la première fois des textes de fiction en prose : elle pense en particulier à *The Countess of Montgomery's Urania* en 1621 de Mary Wroth, la nièce de Sidney, connu encore aujourd'hui comme le premier roman publié par une femme, mais aussi à la *Continuation of Philip Sidney's Arcadia* d'Anna Weamy, publié en 1654. Mentionnant aussi les insertions et continuations que Lucy Hastings, comtesse de Huntingdon, a écrit entre 1624 et 1664 dans les marges de son édition de l'*Arcadia* ou encore *The Tragedy of Mariam, the Fair Queen of the Jewry* d'Elisabeth Cary, première pièce de théâtre publiée par une femme sous son propre nom en Angleterre en 1613²², Derecho défend ainsi l'idée selon laquelle les femmes écrivains, anglo-saxonnes tout du moins, sont entrées en littérature, monde jusque-là dominé par les hommes, à partir du XVII^e siècle, presque par effraction via la littérature archontique :

archontic literature and women's writing, at least in the English language, have been linked for at least four hundred years, and from the first, the act of women entering the archives of male-authored texts and adding their own entries to those archives has generated conflicts (67)

La thèse est passionnante et lorsque la chercheuse décrit les obstacles que certains auteurs vont dresser sur le chemin de leurs homologues féminines, telles les critiques d'Edward Denny adressées à Wroth pour avoir osé s'aventurer sur un type d'écrit inapproprié pour une femme (qui devrait se contenter de traduire les textes sacrés et de pieuses lectures), ou les stratégies de ces écrivaines pour légitimer leur démarche, à l'image des poèmes insérés en préambule de la continuation de Weamy – tous écrits par des hommes afin de montrer comment elle a été habitée par le génie (masculin) de Sidney dans l'écriture –, nous retrouvons bien le poids des archontes qui peuvent veiller sur une archive.

Derecho paie toutefois le prix de son approche monodique des œuvres par la seule relation archontique et rassemble des textes et des phénomènes qu'il faudrait dissocier. Peut-être aussi parce qu'elle s'appuie sur une littérature secondaire vieillissante ou bien par impossibilité d'entrer dans les détails, la chercheuse manque en particulier de rigueur quand elle place sur le même plan les œuvres de Wroth et de Weamy, alors que la première n'est pas

²¹ La traduction en français de « *romance* » est quelque peu problématique car, outre la polysémie actuelle du terme mais aussi dès l'époque médiévale, le texte de Sidney, conçu à deux moments de sa vie, reflète une évolution entre deux types de romans, à savoir du roman pastoral vers le roman de chevalerie (Griffin, 2012).

²² Cette pièce a pour fil conducteur la vie de Mariamne, seconde femme du roi Hérode (même si le personnage y a un rôle limité en termes de répliques) : Derecho fait naturellement de cette pièce un texte archontique, car Cary s'est appuyée sur les écrits traitant de l'histoire du peuple juif de Flavius Josèphe, un historien de Judée initié au midrash, y voyant donc probablement aussi une *RPF* avant l'heure.

à strictement parler une continuation de l'*Arcadia* de Sidney, même si, ne serait-ce que par son titre, elle s'en inspire ouvertement.

Il faut savoir que la nature de l'inachèvement du texte original était en effet très spécifique, résultant des conditions de sa composition, comme le rappelle Aurélie Griffin (2012) : lorsque Sidney meurt à la guerre en 1586, il était en train de reprendre de façon substantielle la première version de son *Arcadia* rédigée dans les années 1570, en la réorganisant et en y faisant des ajouts significatifs, comme des épisodes entièrement nouveaux ; son décès à l'âge de 32 ans l'interrompt dans sa tâche, et il laisse trois premiers livres globalement révisés et prêts pour être publiés (quoique le dernier se termine au milieu d'une phrase), et les deux suivants restant dans l'état de leur première version. C'est cette situation qui conduit à la publication successive de deux éditions concurrentes, l'une en 1590 par un proche de Sidney, qui ne comporte que les trois premiers livres et l'autre en 1593, par sa sœur, Mary Sidney, comtesse de Pembroke, avec peu ou prou la même première partie révisée, puis une seconde, composée des deux livres non revus, afin de présenter une œuvre plus complète, et moins défigurée (« *damaged* ») comme le dit en substance la préface. Or, cette seconde édition, qui va s'imposer au XVII^e siècle avec plusieurs republications, maintient elle aussi la phrase tronquée à la fin du troisième, mais tente d'assurer la transition avec les livres suivants par un bref insert :

How this combate ended, how the Ladies by the coming of the discovered Forces were delivered, and restored to Basilius, and how Dorus again returned to his old master Dametas, is altogether unknowne. What afterwards chaunced, out of the Authors owne writings and conceits, have been supplied, as foloweth. (cité par Griffin, 2012)

Ce texte de transition, qui ne résolvait pas l'écart stylistique entre les deux parties, mettait surtout en évidence la lacune chronologique à l'intérieur de l'œuvre de Sidney, ce qui a probablement attisé l'imagination des lecteurs et poussé plusieurs d'entre eux à prendre la plume pour la combler, dans les marges de leur propre exemplaire (telle Lucy Hastings) ou au point d'en faire de nouveaux ouvrages.

Wroth, de par sa position d'héritière légitime mais aussi d'*insider*, puisqu'elle a été aux premières loges pour assister aux débats éditoriaux autour de l'œuvre de son oncle, a justement proposé une histoire centrée le personnage de la bergère Urania, dont l'absence est déplorée à la première page de l'*Arcadia*, sans jamais chercher à rétablir la continuité chronologique de l'œuvre source, ni à combler la phrase inachevée. Même si l'auteure a bien écrit un texte dérivé, l'emprunt sert donc plus à amorcer une imitation ou une transposition qu'une continuation, ce qui fait dire à Griffin que « *if Urania is to be considered as a continuation of Arcadia, it functions on the symbolic rather than on the narrative level* », se

différenciant fortement des autres continuateurs qui ont soit rempli les blancs laissés par Sidney, soit poursuivi le roman au-delà du cinquième livre (voir Simonova, 2012). *The Countess of Montgomery's Urania* a par conséquent un statut particulier, où Wroth se révèle très consciente des enjeux esthétiques et narratifs liés à l'inachèvement, puisqu'elle poussera le mimétisme avec son oncle jusqu'à laisser elle aussi son texte en suspens au milieu d'une phrase (Griffin, 2012). Les rapprochements établis par Derecho en matière d'usage de la littérature archontique seraient donc à raffiner pour éviter les amalgames, en distinguant encore davantage les formes de greffe sur une œuvre source, et/ou en isolant le rôle joué par certains réseaux littéraires, en particulier celui autour de Mary Sidney, la sœur de Philip et la responsable de la seconde édition de l'*Arcadia*, auquel il faut bien sûr rattacher Wroth mais aussi la dramaturge Elizabeth Cary, dont la présence dans l'énumération initiale de Derecho, se comprend mieux par sa proximité avec ces autres écrivaines que par le sujet de sa pièce : dans cette perspective, la dérivation n'est pas le seul moyen privilégié par lequel ces femmes ont réussi à accéder à la littérature. De même, il faudrait comparer de manière plus fine les autres prolongements de l'*Arcadia* aujourd'hui à disposition mais qui n'avaient pas été publiés, comme les suites écrites sous la forme de *marginalia*, afin de savoir le type de continuation proposé : si Derecho ne fait que mentionner le cas de Lucy Hastings, supposant que d'autres femmes ont pu faire la même chose qu'elle, des découvertes récentes semblent lui donner raison, puisque Griffin mentionne un chapitre du livre de Heidi Brayman Hackel, *Reading Material in Early Modern England: Print, Gender, and Literacy*, consacré aux « *noting readers of the Arcadia in marginalia and commonplace books* » (Hackel, 2009 [2005] : 137-195). La difficulté pour un chercheur, à connaître l'état exact des dérivations autour d'une œuvre est ici palpable.

Justement, la chercheuse, même si elle reste persuadée qu'il est possible de retrouver entretemps d'autres traces de littérature archontique féminine dans les *marginalia* ou ailleurs, n'en repère historiquement pas d'autres foyers avant les continuations apportées aux *Lettres d'une péruvienne* de Françoise de Graffigny au XVIII^e siècle, le premier roman épistolaire publié par une femme, paru en France en 1747. Le roman, à la manière des *Lettres persanes* de Montesquieu, est une critique de la société française, à travers les yeux d'une étrangère, Zilia, une princesse inca enlevée par les Espagnols lors de la conquête du territoire américain puis « sauvée » par des marins français dont le capitaine Déterville : la correspondance qu'elle entretient depuis la France avec Aza, le prince inca qu'elle devait épouser, est l'occasion de découvrir sa perception du fonctionnement politique et social du pays, mais aussi ses hésitations entre retrouver Aza et consentir à épouser Déterville. Or, en dépit de la bonne

réception et du succès de l'œuvre de Graffigny, rééditée plusieurs dizaines de fois au XVIII^e siècle, le choix final de Zilia de se retirer dans un couvent n'a pas vraiment été accepté par tous les lecteurs, puisque les cinq suites connues au roman²³ sont toutes revenues sur le dénouement pour aboutir à un mariage²⁴.

Pour Derecho, c'est une nouvelle preuve des opportunités offertes par la littérature archontique, à savoir la possibilité d'exprimer une déception narrative, face à des événements jugés incohérents ou inconcevables, et d'y apporter un substitut ; c'est même le parfait pendant des fanfictions qui privilégient fréquemment les relations amicales et amoureuses dans leur retraitement des intrigues originales et c'est pourquoi elle en conclut que la littérature archontique « permet aux femmes de rendre publics leurs désirs narratifs » (69), même s'il s'agit d'exprimer des positions conservatrices, sur les rôles sexuels ou l'importance de l'institution du mariage, loin des remises en cause présentes dans le texte de Graffigny. Le risque cependant est de naturaliser le rapport entre femmes écrivains et littérature archontique, en essentialisant une « écriture féminine », d'autant que Derecho force parfois le trait en nommant les deux femmes ayant écrit des continuations (Maria Romero, au travers de sa traduction de Graffigny en espagnol en 1792 et Madame Morel de Vindé en 1797), mais pas l'homme (Ignace Hugary de Lamarche-Courmont en 1749) ou en supposant que les auteurs anonymes étaient sans doute des femmes, de même que celui ou celle qui a laissé ses écrits dans les marges d'une édition du texte de Maria Romero, étudiée par Theresa Ann Smith (2003). Certes, il existe des différences flagrantes entre la reprise de Lamarche-Courmont et celle de Vindé, soulignées par Sylvie Blais (1997), la première réaffirmant des principes patriarcaux que Graffigny battait en brèche (le principal épistolier devient ici un homme, Aza ; il est présenté comme quelqu'un d'assez soumis à ses émotions, contrastant avec la sage Zilia de Graffigny ; il finit pas épouser Zilia, ce qui d'un point de vue chrétien est un inceste, d'où l'invalidation d'une partie de leurs critiques adressées à l'Espagne et à la France), et la seconde montrant une Zilia qui achève sa transformation en « épouse française » (Blais, 1997 : 8), rompant avec son passé péruvien (par la conversion au christianisme et par la découverte de la face sombre d'Aza) et achevant son initiation à la société parisienne, grâce un Déterville plein de sages conseils, qu'elle ne peut qu'épouser. Mais tout cela ne veut pas dire que la réaction face au texte original, qui a conduit à ces continuations, ait été de nature différente chez ces auteurs, hommes ou femmes. Lamarche-Courmont et Vindé par exemple

²³ Pour plus de détails, voir l'ouvrage collectif *Vierge du Soleil, Fille des Lumières : la Péruvienne de Madame de Graffigny et ses Suites* (1989).

²⁴ Derecho précise un mariage entre Zilia et Déterville, mais nous verrons que ce n'est pas toujours le cas.

apparaissent tous deux aussi gênés par la portée subversive des *Lettres d'une péruvienne* et s'attachent à la désamorcer en renvoyant la critique philosophique de Zilia à ses origines étrangères.

De la même manière que lorsqu'elle traitait de l'*Arcadia*, Derecho aurait dû inclure dans sa réflexion les continuations écrites par des hommes, pour montrer autant les différences que les parallèles entre les textes. Natasha Simonova souligne par exemple que la nécessité de se montrer habité par l'esprit de l'auteur original, au point de thématiser la métempsychose – soit par des poèmes introductifs, soit au cœur de l'intrigue par des événements qui en sont l'allégorie –, est présente chez plusieurs continuateurs (mais pas tous), masculins comme féminin ; de même, la jeunesse et l'audace sont des arguments mobilisés pour justifier l'écriture d'une continuation dans au moins trois d'entre elles, quel que soit le sexe de l'auteur (Simonova, 2012). La présentation que Derecho fait des continuations des *Lettres d'une péruvienne* nous paraît donc souffrir du même biais essentialiste, même s'il peut être dû autant à des omissions volontaires, voire militantes, qu'à un manque d'information sur l'avancement des études sur Madame de Graffigny. En conséquence, il est préférable de ne pas surinterpréter l'usage qui peut être fait de la littérature archontique, en ne l'attribuant qu'à un seul type de dominés, alors que les « jeunes » auteurs, dans le cas de l'*Arcadia* ou des *Lettres péruviennes*, sont également présents aux côtés des auteurs femmes.

Pour terminer cette section de son article, Derecho répond en partie à cette critique en consacrant plusieurs pages à des romans du XX^e siècle, tous écrits par des auteurs issus de l'ex-empire colonial britannique (et/ou de minorités ethniques s'ils résident au Royaume-Uni ou aux États-Unis), et reprenant des œuvres célèbres de la littérature occidentale : *La Tempête* de Shakespeare, *Jane Eyre* de Charlotte Brontë, *Robinson Crusoé* de Daniel Defoe, *Autant en emporte le vent* (*Gone with the Wind*) de Margaret Mitchell, *Les aventures de Huckleberry Finn* de Mark Twain²⁵. Nous passerons sur le fait que la liste de Derecho n'est pas complètement homogène, puisque certaines des œuvres relèvent plus de l'intertextualité que de sa définition du texte archontique, comme *Lucy* de Jamaica Kincaid ou *Jasmine* de Bharati Mukherjee, où les clins d'œil à *Jane Eyre*, bien qu'appuyés, n'en font pas des reprises directes de l'univers du roman original. La majorité des exemples choisis restent toutefois pertinents pour montrer comment la littérature archontique peut « attirer l'attention des lecteurs sur les relations de pouvoir iniques qui existent entre les dominants et leurs sujets dominés, sur les politiques discriminatoires, sur les préjugés psychologiques et institutionnalisés, et sur le

²⁵ Nous renvoyons à l'article de Derecho pour la liste des dérivations concernées (Derecho, 2006 : 69-70).

capacité des textes canoniques à perpétuer des stéréotypes de race, de genre, de classe et de nation » (70).

Cela passe souvent par le décentrement de la perspective, c'est-à-dire le choix de reprendre la même histoire, ou parfois celle qui a précédé, du point de vue d'un personnage jusque-là secondaire dans le texte source. Derecho mentionne brièvement *My Jim* de Nancy Rawle qui relate *Les Aventures d'Huckleberry Finn* à travers le regard de l'esclave Jim et de son épouse ou bien *The Wind Done Gone* d'Alice Randall où c'est la demi-sœur de Scarlett O'Hara, esclave par ailleurs, qui devient la narratrice²⁶ ; mais elle avoue que le format de l'article ne lui permet de traiter plus longuement qu'un seul exemple : *La Prisonnière des Sargasses* (*Wide Sargasso Sea*) de Jean Rhys. Dans ce roman publié en 1966, l'écrivaine, originaire de Dominique, y raconte le passé tragique d'un des personnages de *Jane Eyre*, Antoinette (plus connue sous le nom de Bertha Mason chez Brontë), vivant en Jamaïque avant d'être emmenée par son mari Rochester pour s'installer à Londres. Celle-ci qui n'était que la « folle de grenier » dans *Jane Eyre*, épouse encombrante que Rochester dissimule aux yeux du monde et figure fantomatique de Thornfield Hall entraperçue par Jane alors qu'elle y est gouvernante et qui finira par périr en déclenchant l'incendie de la bâtisse²⁷, prend alors un relief inattendu : sa démence trouve des éléments d'explication dans des antécédents familiaux, dans ses difficultés à s'adapter à la société jamaïcaine fraîchement sortie de l'esclavagisme et dans son mariage forcé avec Rochester ; l'incendie dont elle est justement la cause entre même en résonance avec celui de la maison familiale d'Antoinette, qui marque indéniablement son enfance. En conséquence, non seulement le comportement de ce personnage apparaît moins irrationnel, mais c'est aussi l'impérialisme britannique, au travers des préjugés de Rochester sur le monde créole notamment, qui est mis en évidence, tandis que le thème était totalement absent chez Brontë²⁸.

La démonstration de Derecho porte véritablement ici au regard du nombre important de romans jouant sur ce même procédé de décentrement ou plutôt, pour parler comme Gérard Genette (que la chercheuse ne cite pas), de « transfocalisation », c'est-à-dire de changement

²⁶ Il y aurait beaucoup à dire la bataille juridique qui a vu s'affronter les ayants droit de Margaret Mitchell et Alice Randall : malgré les efforts de la romancière pour s'autoriser cette dérivation, en jouant notamment sur l'onomastique, Red Butler devenant « R. » ou Scarlett O'Hara étant toujours désignée comme « l'Autre » (« Other »), les poursuites judiciaires lancées contre elle et son éditeur les ont contraints à un arrangement, comportant une donation à une université et l'obligation de faire comporter la mention « *The Unauthorized Parody* » sur la couverture des livres, alors même que le texte n'a rien de parodique au sens où il se moquerait de l'œuvre originale...

²⁷ La troisième partie de *La Prisonnière des Sargasses* où Rochester et sa femme habitent Londres, chevauche justement cette partie de l'intrigue de *Jane Eyre*.

²⁸ Pour une analyse plus développée des propriétés narratologiques du roman de Rhys, voir aussi Saint-Gelais, 2011 : 148-152.

de point de vue ou d'éclatement des points de vue²⁹. Par son roman, Rhys oblige à reconsidérer l'œuvre originale, à ouvrir des discussions que *Jane Eyre* portait peut-être en germe mais qu'il fallait révéler, ce qui correspond davantage au fonctionnement pragmatique et conflictuel des archives qu'appelait Daria Pimenova dans sa critique de Derecho. Dans cette optique, la littérature archontique est effectivement une porte d'entrée sur la littérature et un moyen de protestation pour certains dominés, même si elle n'a pas été la seule. Les *postcolonial studies*, autre branche des *cultural studies*, se sont emparées de ce corpus, mais cette tendance lourde, qui remet en cause le canon de la littérature anglo-saxonne, a également été repérée par des observateurs moins militants et plus grand public dans les années 2000, comme le souligne la chercheuse, à l'aide des critiques parues dans la presse américaine (70-71). La continuité entre les continuations féminines des XVII^e et XVIII^e siècles, cette littérature postcoloniale et les fanfictions modernes, portée par une majorité d'auteurs femmes, est donc établie pour Derecho et c'est ce qui justifie ici son approche historique et ses choix conceptuels.

4. Défense des généalogies croisées

Les problèmes théoriques soulevés par la notion d'archive ne sont cependant toujours pas réglés dans cette section. En premier lieu, les raisons pour lesquelles certains textes et pas d'autres – *The Countess of Pembroke's Arcadia* au XVII^e siècle, les *Lettres d'une péruvienne* au XVIII^e, les nombreux classiques de la littérature occidentale au XX^e – ont réussi à engendrer cette littérature des dominés restent toujours un mystère, et il faut se contenter de la mise en avant de ces différents « moments » où se sont multipliées les dérivations. C'est là où la version immanente de la relation archontique se fait le plus sentir, ce qui contraste avec les chantiers très concrets rouverts ponctuellement par les analyses de Derecho : à côté des stratégies d'auteurs qui utilisent les créations dérivées pour s'insérer dans le champ littéraire ou pour dénoncer certaines hégémonies, il faudrait aussi étudier comment certaines archives ont été clairement verrouillées dans l'histoire par des gardiens qui ont eu fréquemment les traits d'écrivains masculins, blancs et occidentaux, pour le dire rapidement. Ces processus d'exclusion pourraient faire l'objet d'études à part entière pour fournir des chronologies plus fines de l'évolution des conditions de création.

De même, nous l'avons constaté, la chercheuse traite parfois trop uniformément les textes archontiques qu'elle a choisi de rassembler : si certaines œuvres étayent parfaitement sa thèse de la lutte des dominés et sont mobilisées à juste titre, d'autres sont traitées trop

²⁹ L'ouvrage de Rhys fait ainsi alterner la voix de trois narrateurs, dont Antoinette et Rochester.

superficiellement (tel l'*Urania* de Mary Wroth), voire délibérément exclues du raisonnement (les suites masculines de l'*Arcadia* ou des *Lettres d'un péruvienne*). Le tamis de la relation archontique se révèle donc par moments trop grossier, même lorsqu'on lui ajoute un questionnement transversal. Toutes ces œuvres dérivées, quelle qu'ait été leur gloire passée, méritent par conséquent des analyses plus précises pour concevoir des grappes de textes plus homogènes et répondant à des logiques communes. Il faudrait, entre autres, s'assurer de la position des auteurs qui ont écrit ces textes dérivés et faire émerger une figure quasi-absente de l'argumentation de Derecho, à savoir le lecteur des textes archontiques eux-mêmes : certains des textes évoqués, tels les *marginalia*, sont jusqu'à une période récente restés inconnus, traces d'une littérature archontique essentiellement privée, tandis que du côté des œuvres publiées se côtoient quelques succès de librairie, comme l'œuvre de Mary Wroth ou plus près de nous *La prisonnière des Sargasses*, mais une majorité d'ouvrages sont passés inaperçus. La littérature archontique est donc loin d'être homogène et il sera nécessaire de préciser le succès variable de ces différents textes. Plus encore, si nous entrons dans les méandres de la réception des œuvres dérivées, il faudrait prendre en compte le savoir et les compétences des lecteurs, puisque tous n'ont pas lu le texte source lorsqu'il découvrent sa dérivation, *La prisonnière des Sargasses* pouvant bien sûr être lu indépendamment de *Jane Eyre* par exemple ; à l'inverse, quand les deux textes sont connus, encore faut-il avoir suffisamment de souvenirs ou en avoir fait une certaine lecture pour qu'apparaissent tous les contrastes que le chercheur peut relever dans l'absolu, ce qui incite à être prudent quant aux effets purement narratifs.

Enfin, les glissements observables dans le traitement politique de la littérature archontique achèvent de limiter la portée de l'analyse de Derecho. À suivre certains points de sa démonstration, toutes les dérivations, ou « textes archontiques » semblent en effet avoir intrinsèquement un pouvoir subversif, la chercheuse renouvelant la thèse classique du fan résistant, typique de la première vague des *fan studies* (Gray *et al.*, 2007 : 1-4) : nous nous souvenons des termes forts utilisés pour décrire ces femmes écrivains du XVII^e siècle qui ont osé pénétrer sur un territoire littéraire masculin et hostile (voir *supra* la citation de la page 67 par exemple) ; Derecho maintient ce vocabulaire lorsqu'elle décrit les auteures de fanfictions qui « écrivent contre les corporations médiatiques » (71-72), réalisant « un acte de défiance » (72) vis-à-vis d'elles. Pourtant, elle tient en même temps un discours plus nuancé, comme à la fin de l'article : « *fan fiction is not a genre of "pure" resistance; (...) there are elements of pacification by and cooperation with the dominant culture in fandom* » (76), quand elle n'inverse pas son discours : dans la troisième et dernière section de l'article (« *What does Fan*

Fiction Means? Theories of Archontic Literature » : 72-76), qui penche parfois dangereusement du côté des mauvais aspects de la pensée postmoderniste, en mobilisant un vernis théorique sans l'approfondir, la littérature archontique moderne (c'est-à-dire les fanfictions) est finalement caractérisée comme la réalisation de la notion de « relation » chez Edouard Glissant³⁰, les archives cessant d'être hiérarchisées et ne stabilisant jamais, en raison de l'ajout incessant de nouveaux items... Derecho quitte donc parfois ses habits de chercheuse pour revêtir ceux de la militante pro-fanfiction, dont les propos deviennent prophétiques : les fanfictions seraient l'aboutissement de l'histoire de la littérature archontique et finiront par être la source d'un renouvellement culturel profond si l'égalitarisme de la « relation » est maintenu. On est donc loin des commentaires beaucoup plus fins et documentés, fondés sur les exemples de continuations littéraires, ce qui soulève une nouvelle fois des doutes sur le rôle des hiérarchies à l'intérieur des archives. *A fortiori*, dans la perspective d'une historicisation des fanfictions, le modèle archontique se révèle finalement téléologique, ce qui ne rend pas compte par exemple des ruptures dues à l'apparition irrégulière d'œuvres susceptibles de susciter de la dérivation par exemple, ou du rôle complexe des textes archontiques non ou peu subversifs, telles les suites aux *Lettres d'une péruvienne*.

La portée de l'article d'Abigail Derecho est donc ambivalente : partant de constats très justes et posant les bases d'une réflexion féconde sur l'histoire des fanfictions, la solution proposée soulève de nouveaux problèmes et ne commence à apporter des résultats exploitables et pertinents, qu'en modifiant immédiatement son modèle théorique, à l'aide d'un questionnement supplémentaire. Cette situation insatisfaisante, due autant à la difficulté de rendre opératoire la réflexion derridienne qui, par essence (déconstructionniste ?), se refuse d'être un modèle, qu'aux approximations subséquentes de la démonstration, justifie pour nous de revenir sur le passé des fanfictions en des termes différents³¹. Contre la perspective trop univoque de la littérature archontique, mais pour retrouver les apports d'un questionnement transversal comme celui de l'accès des dominés à la littérature, nous proposons justement de compartimenter, au moins en théorie, l'histoire de cette littérature dérivée. Les comportements qui annoncent l'écriture de fanfictions sont en partie à chercher du côté de ce que Derecho appelle la littérature archontique, mais ce n'est pas la seule origine : une

³⁰ Nous ne passerons pas plus de temps à essayer de rendre compte du raisonnement de Derecho, tant il nous semble ici trop rapide et peu étayé.

³¹ La discussion de son article a aussi été l'occasion de noter que même dans cet espace théorique des *fan studies*, accusé, comme le sont souvent les *cultural studies*, de mollesse conceptuelle et de relativisme, il existe aujourd'hui des lignes de fractures, ici entre les chercheurs qui acceptent tel quel le modèle de la littérature archontique et ceux qui en pointent, comme nous, les limites.

nouvelle perspective théorique est donc à construire, tout en restant compatible avec notre conception des créations dérivées. Comme nous le verrons par la suite à travers leur fonctionnement moderne, les fanfictions se trouvent en réalité au carrefour de plusieurs modes de réception des œuvres fictionnelles : nous en avons repéré au moins trois (la transfictionnalité, le besoin de fiction et l'organisation des publics médiatiques), dont nous allons développer les histoires respectives, pour observer leurs moments de convergence et de divergence, et mettre à jour les raccourcis des approches trop globales. Sans prétendre à l'exhaustivité avec cette tripartition, nous allons expliquer pourquoi ces thématiques nous sont apparues indispensables et en quoi elles participent à une vision plus adéquate des phénomènes qui ont abouti aux fanfictions modernes.

B. Mettre en histoire les formes de transfictionnalité

« *Virgil in the Renaissance-fan fiction from the 15th century* »... C'est sous ce titre que la déclinaison locale de la radio ABC à Sidney a récemment « vendu » à ses auditeurs l'intervention sur son antenne de la chercheuse Anne Rogerson, pour l'émission de vulgarisation scientifique *Self Improvement Wednesday*³² : la chercheuse, latiniste et spécialiste de Virgile à l'université de Sidney, y présentait quelques uns de ses résultats issus de son étude sur le « Supplément » apporté à l'*Énéide* par Maffeo Vegio, un étudiant en droit de Lombardie, en 1428. Si nous ne contestons aucunement le sérieux des travaux de Rogerson, bien au contraire³³, le raccourci entre les fanfictions et la continuation du XV^e siècle, reste typique de cette tendance qui voit des fanfictions aussi loin qu'il est possible de repérer des suites dans l'histoire littéraire. Continuant de partager le constat et les prémisses de la réflexion de Derecho, nous voudrions donc éviter ces analogies, qui sont plus des effets d'annonce que de véritables comparaisons et qui finissent par faire croire à une parfaite correspondance entre les fanfictions et toute la littérature. Cela suppose de comprendre les raisons pour lesquelles ces rapprochements non contrôlés sont si fréquents, ce qui n'a rien d'évident, avant de proposer une alternative.

Il est certain qu'en définissant une fanfiction comme un texte visant à prolonger, compléter ou amender un contenu médiatique original, la tentation est grande de tomber dans

³² *Self Improvement Wednesday (SIW)*, diffusé le 14 novembre 2012, 702 ABC Sidney ; le podcast de l'émission est en ligne à l'adresse suivante : <http://www.abc.net.au/local/stories/2012/11/14/3632933.htm> (accédé le 15 mars 2013).

³³ Rogerson révèle, à la différence de plusieurs des études précédentes, un Vegio subtilement critique à l'égard de Virgile, puisque sous l'apparence d'une simple conclusion à l'œuvre inachevée, il réussit à défendre une certaine version de l'histoire italienne, en modifiant le rôle d'Ascagne, le fils d'Énée (Rogerson, 2013) : c'est déjà voir qu'une continuation peut avoir de multiples objectifs.

le concours d'érudition et de partir à la recherche de la suite la plus ancienne ou la plus exotique : nous avons déjà parlé du Midrash ou du retour aux mythes antiques avec Derecho, mais nous aurions pu parler, pour ne pas nous limiter à la civilisation occidentale, d'un roman anonyme chinois du XVI^e siècle, le *Jing Ping Mei*, dont le premier chapitre reprend un épisode et quelques personnages d'un des quatre romans classiques de littérature chinoise, *Au bord de l'eau*, datant du XIV^e siècle ; ce serait hélas encore faire le jeu de l'apparent universalisme des fanfictions, qui est en réalité sans fin. Ces exemples, lointains à plus d'un titre, exercent, il est vrai, une certaine fascination, car ils semblent exhumer une sorte de continent oublié de littérature : les sociétés occidentales ayant reconstruit leurs canons littéraires, de manière essentiellement nationale d'ailleurs, aux XIX^e et XX^e siècles notamment, les « chefs d'œuvre » du passé ont fini par occulter tous ces textes dérivés qui avaient pu naître dans leur sillage, alors même que ceux-ci avaient pu leur être étroitement associés à certaines périodes historiques ; aux XVI^e et XVII^e siècles par exemple, plusieurs éditions de l'*Énéide* comportaient la conclusion de Vegio à la suite du texte de Virgile. Qui plus est, déjà au moment de leur écriture et de leur éventuelle publication, la plupart de ces textes étaient déjà considérés comme subalternes, parce que soupçonnés de vouloir profiter à moindre coût du succès du texte source et/ou parce que leurs auteurs étaient souvent en mal de reconnaissance. La conséquence est que ces œuvres ont pendant longtemps été de simples curiosités, connues des seuls experts et toujours évaluées à l'aune de leur modèle : le long article de Léon Gros sur les suites du *Cid*, paru dans les années 1920, est à ce titre exemplaire car l'universitaire y fait surtout l'énumération des suites et adaptations dont il a connaissance, commençant par en faire le résumé pour les comparer à la pièce de Corneille et en estimer la plus ou moins grande valeur, mais de toute façon inférieure à l'original (Gros, 1923 & 1924).

Dans le cadre des études littéraires, qui aujourd'hui discutent justement la notion de canon et qui s'aventurent du côté des œuvres jusque-là jugées mineures ou de la paralittérature³⁴, les suites peuvent devenir par conséquent un matériau recherché, faisant l'objet de (re)découvertes ponctuelles souvent fortuites et parcellaires. À plus forte raison pour les chercheurs qui s'intéressent aux fanfictions et qui ne font appel à l'histoire de la littérature qu'en appoint de leur démonstration, toutes les suites du passé, repérées au gré de

³⁴ Ces chantiers de recherche, réellement ouverts il y a un peu plus d'une vingtaine d'années en France, ne sont pas la réplique à retardement du travail de remise en cause engagé par les *cultural studies* en Angleterre et aux États-Unis depuis la fin des années 1970 : comme le montre Paul-André Claudel, dans un dossier réalisé pour le site de référence Fabula (« Une esthétique des œuvres mineures est-elle possible ? »), l'intégration des travaux anglo-saxons, comme ceux des *postcolonial studies*, n'est que partielle et encore en cours, et les recherches françaises en ce domaine répondent à des logiques propres. Voir http://www.fabula.org/atelier.php?Une_esth%26acute%3Btique_des_%26%23156%3Buvres_mineures_est-elle_possible_%3F (consulté le 15 mars 2013).

lectures ou de rencontres avec des spécialistes, peuvent se transformer en fanfictions avant l'heure, en faisant fi des différentes configurations historiques qui ont vu émerger ces textes. Ici fait donc déjà défaut un inventaire relativement systématique des suites au fil de l'histoire littéraire, ou même sur des périodes ciblées, à l'image *Répertoire des pastiches et parodies littéraires des XIXe et XXe siècles* de Paul Aron et Jacques Espagnon (2009), pour parler d'un autre type de littérature au second degré. Cependant, le problème réside aussi dans le flottement autour des différents compléments et prolongements narratifs que l'on peut apporter à une œuvre *princeps* : non seulement il en existe plusieurs types que les chercheurs ont, jusqu'à récemment, manipulé de façon *ad hoc*, mais ils n'ont surtout pas toujours été présents historiquement, ni eu la même valence. Nous allons donc voir ici comment la récente proposition de Richard Saint-Gelais (2011), à savoir la notion de transfictionnalité, ouvre la voie à une nouvelle cartographie de l'histoire littéraire et permet de désenchanter les approches trop extensives du passé des fanfictions : c'est sur cette base que nous voudrions construire un premier axe généalogique permettant de faire la jonction avec les fanfictions, mais sans se réduire aux seules étapes de leur apparition.

1. Des continuations aux transfictions

a. Myopie des approches textuelles

Nous avons vu précédemment que la tentative d'Abigail Derecho pour rendre compte de la genèse des fanfictions reposait sur la redéfinition du lien entre les textes dérivés et le texte source selon un principe archontique, dont nous avons souligné la tendance à se muer en une relation d'intertextualité : en conséquence, sa démarche finit par brasser trop large et à mettre trop de textes – voire tous les textes ! – sur une même frise chronologique. Malgré l'honnêteté de sa proposition et ses soubassements philosophiques, la chercheuse n'a pas encore réussi à approcher de manière rigoureuse cette fameuse relation entre les textes parce qu'elle traite trop de dimensions à la fois. Et il s'agit en vérité d'une difficulté récurrente, puisqu'elle était déjà observable chez Henry Jenkins dans *Textual Poachers* : si le spécialiste des fans a été l'un des premiers à donner une vision d'ensemble de la fanfiction, ses « *ten ways to rewrite a television show* » n'en restent pas moins une classification hétérogène des transformations que les fans peuvent opérer sur le produit médiatique original (Jenkins, 1992b : 162-177) ; rappelons ainsi brièvement ses catégories :

- la « recontextualisation », qui consiste à compléter les ellipses de l'intrigue, Jenkins parlant de « *missing scenes* » et de « *fill in the gaps* » ;

- l'« expansion de la chronologie de la série », qui est l'ajout d'un passé ou d'un avenir, notamment aux personnages, par rapport à ce que révèle le texte original ;
- le changement de point de vue (ou « refocalisation »), qui permet de revoir des scènes du produit original mais à travers les yeux d'un autre personnage ;
- le « réalignement moral », qui consiste à inverser la perspective morale d'une histoire, en transformant par exemple les ennemis en héros, et réciproquement ;
- le « changement de genre », où l'auteur transpose l'histoire et les personnages dans un autre genre que celui attribué normalement au produit original, en passant par exemple de la science-fiction au western ou à l'histoire d'amour ;
- le « *cross-over* », qui est le croisement de deux sources originales ;
- la « dislocation des personnages » (« *character dislocation* »), qui signifie pour Jenkins une complète remise en cause de l'univers original, un ou plusieurs personnages se retrouvant dans une nouvelle configuration où ils peuvent ne pas se connaître, avoir un comportement totalement différent, voire ne plus être reconnaissables qu'à de rares indices, comme leur nom ou un détail physique ou vestimentaire³⁵ ;
- la « personnalisation » qui correspond aux fanfictions où l'auteur se projette d'une certaine façon dans l'histoire au travers d'un personnage³⁶ ;
- l'« intensification émotionnelle », qui consiste à centrer la nouvelle histoire sur des moments d'intense tension vécus par les personnages inspirés de l'intrigue originale, pour éventuellement faire bifurquer cette dernière dans une autre direction et/ou provoquer la résolution par la transformation des relations entre les personnages³⁷ ;
- l'« érotisation » où, comme son nom l'indique, l'histoire va comporter une dimension sexuelle plus ou moins explicite.

Cette typologie, dont le chercheur américain admet que les catégories se chevauchent fréquemment, a l'avantage de couvrir les différents genres inventés par les fans et d'explicitier le fonctionnement interne des fanfictions, qui deviennent moins obscures et déjà moins choquantes pour certaines. Cependant, il saute aux yeux que cette liste croise plusieurs

³⁵ Nous devons avouer que les fans ont réussi en bien moins de mots à désigner ce genre de fanfiction, en parlant d'« *alternative universes* » ou d'« univers alternatifs » qu'ils abrègent *AU* ou *UA*.

³⁶ Les fans parlent notamment du genre « *Mary Sue* », lorsque le personnage support de la personnalisation d'une auteure est lui-même une femme, souvent dotée de nombreuses qualités physiques et morales, et ayant de fortes chances de terminer en couple avec le héros...

³⁷ Jenkins a en tête le genre du *hurt/comfort* en particulier : dans ces textes, un des personnages subit des épreuves physiques et/ou morales difficiles (*hurt*), et va réussir à les surmonter (ces épreuves ou le traumatisme qui les accompagne) en trouvant du appui, soutien et plus si affinités, auprès d'un autre personnage.

critères de classement : « l'érotisation », par exemple, est en décalage avec les autres catégories, parce qu'elle est une nuance, presque morale, sur l'atmosphère des textes et pourrait en appeler d'autres comme la parodie, ou alors n'être qu'une déclinaison du « changement de genre » ; la « personnalisation » introduit pour sa part de manière explicite la psychologie de l'auteur, tandis que la plupart des autres classifications touchent au déroulement de l'intrigue ; de même, certaines catégories semblent avoir été artificiellement extraites d'une autre pour mieux coller aux genres profanes, à l'image du « réalignement moral » qui est une version, poussée à l'extrême, du changement de point de vue, ou de la « dislocation des personnages » qui occupe une position semblable vis-à-vis du changement de genre.

Même si la perspective de Jenkins série les possibilités, les fondements implicites de ses catégories et leur nombre empêchent d'établir au moins une relation entre l'œuvre première et ses dérivés qui fonctionnerait *a minima* dans tous les cas. Derrière ce flou, demeure en réalité un pas que beaucoup de chercheurs n'osent pas franchir, ou en tout cas jamais complètement : accepter que ce ne soit pas seulement les textes qui soient en relation, mais leurs fictions respectives, c'est-à-dire les univers imaginaires qu'ils véhiculent avec leurs personnages, leurs lieux, leur organisation sociale, etc.. Jenkins n'en était pas si loin, car sa typologie pourrait être relue sous cette perspective, à l'exception du « changement de genre » ou de l'« érotisation » qui obligent à repasser par un plan extérieur à la fiction, avec le choix de l'auteur parmi la palette des genres, au passage réifiés ; cependant, comme en témoigne le titre d'un de ses chapitres « *How Texts Become Real* » ou le fait que le terme « *fiction* » ne fasse pas partie de son index, le chercheur est passé à côté de cette subtilité et restreint la signification que donnent les fans à leur objet de passion à leurs appropriations matérielles du *texte*. Son analyse était tout à fait juste et innovante comme en atteste le développement des *fan studies* sur ces bases, mais la dimension proprement fictionnelle de ces phénomènes n'y était pas explorée à sa juste valeur. Chez Derecho, le problème en devient encore plus flagrant puisqu'elle souhaite étudier les archives de « textes » là encore, qu'elle alimente d'éléments fictionnels comme les personnages : il existe donc comme un refus de donner une place à part entière à la fiction.

Comme nous l'avons rappelé dès l'introduction, ces réticences proviennent de la dimension ineffable de la fiction, de ce qu'elle touche aux représentations individuelles et mentales que se font les individus à partir de l'œuvre fictionnelle qu'ils reçoivent. Du côté de l'analyse littéraire, cette crainte vis-à-vis de la fiction s'exprime notamment au travers des anathèmes à l'encontre de l'illusion référentielle, c'est-à-dire le fait d'agir comme si une

fiction était réelle : en conséquence, la fiction est souvent marginalisée au profit du sens – éventuellement caché – des textes, alors qu'elle occupe pourtant une place importante dans le processus de réception comme nous le verrons à plusieurs reprises dans ce chapitre. Enfin, si la narratologie a bien apporté quelques outils pour relier les fictions, ceux-ci étaient essentiellement d'ordre chronologique ou traitaient des points de vue sur la fiction, les travaux de Gérard Genette pouvant être convoqués dans les deux cas ; la typologie de Jenkins en porte d'ailleurs la marque implicite, puisque si le chercheur se garde bien d'introduire une quelconque hiérarchie entre ses catégories, il a malgré tout commencé par ces relations fictionnelles les plus évidentes de positionnement temporel des fanfictions par rapport à l'œuvre source, puis par les changements de points de vue. Il manque, ou plutôt manquait, une théorie générale des rapports entre les fictions pour parler de manière plus exacte des transformations à l'œuvre dans les fanfictions et dans beaucoup d'autres textes.

La notion de transfictionnalité, apportée et explorée en 2011 par Richard Saint-Gelais dans son ouvrage *Fictions transfuges*, après une quinzaine d'années de recherches et de publications sur le sujet, nous semble justement changer la donne. Sa définition témoigne déjà clairement de la différenciation qu'il effectue entre les notions de texte et de fiction, la transfictionnalité étant, selon lui, le « phénomène par lequel au moins deux textes, du même auteur ou non, se rapportent conjointement à une même fiction » (Saint-Gelais, 2011 : 7), avant d'indiquer plus loin qu'elle se produit « lorsque des éléments fictifs sont repris dans plus d'un texte » (*ibid.* : 19)³⁸. Le chercheur se place donc à un niveau de généralité supérieur par rapport aux approches narratologiques qui avaient exploré quelques pistes disjointes : par la transfictionnalité, il capte tous les phénomènes qui se déroulent « à hauteur de diégèse », comme il le répète souvent dans l'ouvrage, et qui font qu'une fiction dépasse les frontières du texte qui l'a créée : cela passe bien par toutes les formes de prolongement chronologique, mais aussi par le retour des personnages ou le partage d'univers fictionnels (*ibid.* : 7). En d'autres termes, Saint-Gelais prend donc au sérieux la circulation de certains personnages de la *Comédie humaine* à travers plusieurs des romans de Balzac (est-ce exactement le même ? que cela nous apprend-il sur la société recrée par le romancier ?) ou la possibilité pour certains héros littéraires de mener un nombre incalculable d'enquêtes – pensons à Hercule Poirot ou à Sherlock Holmes – sans que le temps n'ait de prise sur eux.

³⁸ Dans sa définition, comme chez Jenkins, Derecho ou les tenants des *cultural studies*, la notion de texte est évidemment entendue de manière très extensive, en ne se limitant pas à l'écrit : cela correspondrait à ce que nous avons appelé jusqu'à présent un produit médiatique et inclut par exemple les contenus audiovisuels.

Il est vrai que cette démarche rompt avec beaucoup de traditions de la critique littéraire, en donnant une sorte d'existence à la fiction, c'est-à-dire aux univers fictionnels et à leurs composantes ; c'est un parti pris assumé, tout en étant bien conscient que ces actualisations de la fiction ne tiennent pas « toutes seules », à la seule force du texte justement, mais grâce à leur lecture par des lecteurs, dans l'interprétation qu'ils font du texte. De cette façon, tous les textes qui font revivre une fiction, selon différents moyens, sont précisément l'expression d'une interprétation³⁹, et incitent à réfléchir à la capacité de l'œuvre première à susciter ces nouvelles interprétations. Dans le cadre analytique posé par Saint-Gelais, cela revient à dire que l'on va pouvoir mieux distinguer les opérations par lesquelles une fiction court entre deux œuvres et avoir des outils pour penser le potentiel de transfictionnalité des œuvres premières, qui recouvre des dimensions à la fois dans et hors du texte.

b. Déclinaisons de la transfictionnalité

Après un détour par les théories de la fiction sur lequel il nous est impossible de nous étendre (voir Saint-Gelais, 2011 : 39-70), le chercheur québécois va ainsi réduire la transfictionnalité à quatre formes transfictionnelles : les expansions, les versions, les croisements et annexions, et les captures. Celles-ci, qui ne sont pas incompatibles, recouvrent toutefois des opérations de nature différente, qu'il va décrire dans autant de chapitres (*ibid.* : 71-302) ; aussi, si nous avons employé le verbe « réduire », c'est dans un sens analytique qui ne rend pas suffisamment compte des efforts de Saint-Gelais pour décrire les conséquences de ces formes transfictionnelles en termes de fiction, pour détailler leurs sous-catégories – ici, de manière beaucoup plus ordonnée que chez Jenkins – et pour soulever les paradoxes, voire les vertiges auxquels elles aboutissent souvent. Outre sa rigueur théorique, la force du propos vient des illustrations choisies par Saint-Gelais qui sont empruntées à la fois à la paralittérature, où l'on s'attend le plus à retrouver des phénomènes transfictionnels, et à des œuvres issues de la littérature normalement plus légitime, ce qui montre que la transfictionnalité pose des questions à l'ensemble de la littérature. De même, le chercheur mobilise des transfictions écrites par le même auteur, autant que des reprises dues à d'autres – pour cela, il utilise respectivement les adjectifs genettiens « autographe » et « allographe » –, mais non pour reprendre à son compte le soupçon à la fois esthétique et social qui pèse toujours sur les continuateurs : le lien fictionnel prime, ce qui ne donne plus *a priori* de

³⁹ Saint-Gelais explore cet aspect en profondeur dans le tout dernier chapitre de *Fictions transfuges* sur la « critique transfictionnelle » (Saint-Gelais, 2011 : 435-532).

primauté aux uns ou aux autres, et permet alors de réfléchir *a posteriori* à la construction de cette défiance.

La démarche systématique, introduisant tout un nouveau vocabulaire par déclinaison de ces formes transfictionnelles, fait évidemment penser au travail de Gérard Genette, par exemple dans *Palimpsestes* (1982) où il y avait déjà une théorie des rapports entre les textes (fondée sur la notion d'hypertextualité) : ce n'est donc pas un hasard si le livre a été publié aux éditions du Seuil, dans la collection « Poétique », dirigé par Genette lui-même. Toutefois, Saint-Gelais fournit un modèle qui ne cherche pas à prolonger les pistes de Genette, parce qu'il se place de façon assumée sur le plan de la fiction et non des textes. Cela le contraint notamment à déconstruire la typologie proposée par Genette au sujet des continuations (qui complètent une œuvre inachevée) et des suites (qui s'ajoutent à une œuvre existante⁴⁰), qui cumulait aussi les critères de classement sous-jacents entre structure (l'œuvre est-elle achevée ou non ?), génétique (à qui est dû le complément ?) et intentionnalité (l'auteur a-t-il seulement voulu achever un écrit non terminé ou profiter de l'œuvre précédente et éventuellement de son succès ?). Saint-Gelais note ces incertitudes et aussi le saut qui existe entre cette catégorisation malgré tout assez binaire et les subtilités temporelles que Genette ajoute ailleurs dans *Palimpsestes*⁴¹ : il constate qu'au final, ce modèle tend à égaliser toutes ces relations qui sont comme autant de chemins empruntables par les continuateurs, quelle que soit l'œuvre première ; au contraire, il faut revenir aux enjeux liés à la fiction pour réfléchir aux possibilités concrètes des auteurs qui sont loin d'être équivalentes (Saint-Gelais, 2011 : 74-76).

Fictions transfuges fait donc plus que d'apporter (enfin !) un vocabulaire là où les chercheurs n'avaient que des outils partiels, en utilisant ceux de Genette par exemple, ou *ad hoc*, en reprenant éventuellement des catégories profanes comme celles des fanfictions : il problématise les différents manières de faire « migrer » la fiction d'un texte à l'autre (*ibid.* : 10-11) ; le travail de Saint-Gelais permet de penser et d'identifier plus précisément les différentes greffes possibles sur une fiction première, et de mettre en évidence les problématiques de création qui se sont alors posées pour l'auteur second. Nous ne pourrions ici ni restituer toute la richesse de ses analyses, ni résumer l'intégralité de son ouvrage, dont nous pensons qu'il deviendra une référence au moins pour la narratologie et les études littéraires ;

⁴⁰ « Il ne s'agit plus là d'un prolongement, mais plutôt d'une prolongation » indique Genette (1982 : 222-223).

⁴¹ Le théoricien français précise notamment la position possible des continuations par rapport au récit initial, c'est-à-dire : après (continuations « proleptiques »), avant (continuations « analeptiques »), à l'intérieur d'une ellipse (continuations « elliptiques »), ou en parallèles (continuations « paraleptiques »). Voir Genette, 1982 : 242.

cependant, quelques aperçus suffisent à montrer à quel point il permet de déciller le regard des « historiens » de la fanfiction, d'autant que ces textes très contemporains ne lui ont pas échappé puisqu'un des chapitres, intitulé « Le stade médiatique de la fiction » y est largement consacré.

Mais commençons par évoquer brièvement la portée des catégories du chercheur. Les différentes formes de transfictionnalité qu'il définit et déploie s'avèrent en effet utiles pour définir plus précisément le contenu des fanfictions, comme de nombreuses œuvres qui les ont précédées, en tenant compte de facteurs qui ne sont pas seulement littéraires, mais aussi institutionnels, juridiques, médiatiques ou économiques. La notion d'expansion, par exemple, recouvre toutes les prolongations temporelles de la fiction, mais le chercheur ne se contente pas de les positionner, comme le faisait Genette, autour ou à l'intérieur de l'intrigue initiale : il en soulève les problématiques propres en matière de fiction. Les expansions analeptiques ou « *prequels* » par exemple posent plus de difficultés que les expansions proleptiques si l'on veut maintenir l'intégrité de la fiction, car la narration seconde doit être « orientée » vers le commencement de l'œuvre originale : elle peut approfondir le passé des personnages, mais en conformité avec ce que l'on a découvert dans le premier texte ; elle doit suggérer les raisons pour lesquelles ces éléments n'ont pas été révélés dans ce dernier, etc. Cependant, la démonstration de Saint-Gelais ne vise pas à attribuer les bons et les mauvais points selon la crédibilité ou la qualité du *prequel*, mais à faire ressortir la dimension symbolique forte qui reste attachée à l'entame des fictions ou, pour revenir au texte, à l'incipit du récit, qui fait justement sortir de terre un univers fictionnel et qu'il est difficile de déplacer par anticipation (*ibid.* : 77-84). De même, il explore aussi à cet endroit les « séries », au sens littéraire du terme, c'est-à-dire les ensembles fictionnels composés d'épisodes relativement indépendants, dans le prolongement de ce qu'avait déjà pu en dire Anne Besson (2004) : là encore, la perspective fictionnelle permet d'aller un peu plus loin en montrant que, dans l'idéal (c'est-à-dire lorsqu'il y a parfaite indépendance), les épisodes sont en réalité des expansions non successives, ouvrant la fiction sur des pistes parallèles et éventuellement antagoniques. Pensons, par exemple, à la série télévisée *South Park*, où la plupart des épisodes sont marqués par la mort, souvent atroce, d'un des personnages principaux nommé Kenny : d'un point de vue fictionnel, chaque épisode se présente donc comme une réalité parallèle où Kenny n'a pas été tué, et/ou une négation des épisodes précédents. Le chercheur fait ainsi surgir les multiples paradoxes de la fiction, et n'adopte pas la position normative qui consisterait à donner les clés des transfictions « réussies », à savoir peut-être celles qui affecteraient le moins l'univers fictionnel, ou bien d'autres encore : en vérité, chaque

transfiction apporte sa solution en bousculant plus ou moins la fiction originale. La force de cette réflexion est par conséquent d'ouvrir les yeux sur les multiples expansions possibles – nous pourrions encore évoquer les expansions « parallèles » ou « virtuelles » – et de les poser, comme l'a noté Thomas Conrad dans un compte rendu au sujet de *Fictions transfuges* (2012), comme des problèmes à résoudre par les auteurs, selon des conditions qui ne sont pas que narratives et esthétiques : le statut donné à l'œuvre première par exemple peut aussi bien être abordé d'un point de vue formel qu'institutionnel, et les expansions proposées par certains écrivains peuvent être lues comme des agressions contre des œuvres et leurs premiers auteurs ; pensons à la polémique autour des suites apportées aux *Misérables* par François Cérésa à la fin des années 1990, qui est allée jusqu'en justice, et sur laquelle Saint-Gelais s'arrête à plusieurs reprises. Toutes les expansions chronologiques ne sont pas équivalentes, mais pour des raisons qui excèdent ces aspects de temporalité et d'intrigue...

Les autres catégories poursuivent cette perspective en apparaissant toujours sources de tensions et de paradoxes sur le plan fictionnel. Les « versions » qui intègrent tous les cas où la fiction se trouve en partie rejouée (parce qu'elle est observée par un autre personnage, parce qu'elle va ensuite prendre ostensiblement une autre tournure que dans l'œuvre première, etc.) posent ainsi des questions que les expansions ne contiennent qu'en germe, à savoir celles de la transgression de la fiction initiale, ce que le chercheur nomme la contrefictionnalité : la force de ces transfictions réside alors dans leur capacité à malgré tout afficher un lien fictionnel avec l'œuvre première, de façon à contraindre le lecteur à des réinterprétations ; nous en avons déjà eu une illustration très précise dans la section précédente avec *La prisonnière des Sargasses* de Jean Rhys qui, grâce à la refocalisation sur le personnage d'Antoinette, oblige à revoir *Jane Eyre* sous un nouveau jour, et alors même que les deux fictions se superposent très peu⁴². Nous pourrions de même en dire encore beaucoup sur les « croisements », ce que Jenkins ou les fans nomment les *cross-overs*, c'est-à-dire la rencontre entre deux univers fictionnels, qui sont à nouveau source de paradoxes quand ils ouvrent par exemple sur une circulation des personnages fictifs entre plusieurs fictions, voire entre toutes : si Sherlock Holmes rencontre Dracula dans une de ses enquêtes apocryphes, cela signifie-t-il que le vampire a rencontré le détective, sans que Bram Stoker n'en dise rien ? Cette question n'est pas seulement le résultat de la logique fictionnelle poussée dans ses derniers retranchements ou une manière de jouer aux plus fins : elle permet de réfléchir à l'autorité des auteurs qui se permettent ces croisements fictionnels et à la capacité de certains personnages à

⁴² Comme nous l'avons déjà signalé, cet exemple est analysé en détail par Saint-Gelais dans son chapitre consacré aux versions ; voir *infra*.

voyager plus facilement que d'autres entre les fictions. Enfin, les « captures », plus rares, n'en sont pas moins fascinantes puisqu'elles consistent à importer une fiction dans une autre, mais en affichant son statut de « fiction », comme lorsque dans les *Mémoires de Maigret*, le narrateur, un certain commissaire Maigret, commente les romans qu'un certain Simenon écrit sur lui... Ce type de transfiction vient par contrecoup renforcer la « réalité » de la fiction en cours, le commissaire Maigret des *Mémoires de Maigret* devenant plus « réel » que celui des romans de Simenon.

Pour résumer, Saint-Gelais fournit donc une nouvelle boussole pour revisiter cette littérature connue et moins connue qui non seulement prend appui sur des œuvres existantes, mais qui en réactualise la fiction, la prolonge et éventuellement la contredit. Nous voyons donc de ce fait à quel point sa réflexion touche de près au fonctionnement des fanfictions et met les textes des fans dans l'orbite d'ancêtres plus ou moins illustres, par le partage de formes transfictionnelles. L'apport de *Fictions transfuges* est visible presque à toutes les pages, d'autant que le modèle de Saint-Gelais réussit en quelque sorte à phagocyter les autres recherches qui s'étaient intéressées de manière plus locale à l'articulation de récits séparés et éventuellement allographes : nous avons déjà parlé des développements de Genette, mais nous pensons aussi aux analyses d'Anne Besson sur les séries et les cycles ou aux travaux de Daniel Aranda sur le retour des personnages⁴³, en particulier lorsque le chercheur québécois traite des « ensembles transfictionnels », c'est-à-dire en faisant l'exercice (ou la tentative) de rassembler toutes les fictions dérivées d'une même fiction première, qu'elles aient été conçues de manière concertée, comme dans le cas de séries ou de cycles⁴⁴, ou non, en particulier dans le cas de continuateurs allographes – nous le verrons par exemple plus loin dans ce chapitre avec toutes les aventures apocryphes du détective Sherlock Holmes. Or, son analyse révèle que dans la majorité des cas, le modèle peut-être qualifié de « satellitaire », au sens où une fiction suscite de multiples transfictions, avec des liens plus ou moins serrés à l'œuvre source, mais que ces transfictions ne dialoguent que très rarement entre elles. Saint-Gelais réaffirme alors l'existence de rapports de force entre les fictions, avec des originaux qui, majoritairement, ne sont que peu ou pas affectés par leurs dérivés (Saint-Gelais, 2011 : 303-336). En miroir, ce sont les situations où les transfictions imposent réussissent à imposer quelque chose au-delà du temps de leur lecture qui deviennent intéressantes : dans le cas, des

⁴³ Voir Besson, 2004 ; parmi différents articles, voir par exemple Aranda, 2001.

⁴⁴ Rappelons, en suivant à nouveau Besson (2004), qu'à la différence de la suite, marquée par l'indépendance des épisodes, un cycle repose sur la continuité entre les parties, avec par exemple une intrigue principale qui courrait sur tout un ensemble de romans ; dans le cas de *Harry Potter* par exemple, il s'agit de l'affrontement entre le jeune sorcier et son ennemi juré Lord Voldemort.

fanfictions, à une échelle locale, il arrive par exemple qu'une convention fictionnelle s'installe au sein du fandom ou d'une de ses communautés, faisant partie du « *fanon* », par opposition au canon – *i.e.* ce qui est dit dans l'œuvre originale.

C'est justement sur les relations fictionnelles à l'intérieur du triptyque canon/*fanon*/fanfictions que Saint-Gelais construit son chapitre sur les transfictions à l'ère médiatique. Nous y reviendrons en partie dans le chapitre suivant, mais, on l'aura compris, nous préférons utiliser ici *Fictions transfuges* pour ces éclairages littéraires généraux, et non pas seulement pour ces analyses des fanfictions : la transfictionnalité parcourt la littérature et permet cette fois d'articuler des ensembles d'œuvres souvent réunies de manière trop artificielle comme chez Derecho ; le contrefictionnel et les questions d'autorité des œuvres originales ne sont pas évacuées d'emblée, mais sont constitutives des relations transfictionnelles. Ainsi, les fanfictions sont des avatars historiques de cette transfictionnalité, et cela plaiderait à nouveau pour l'existence de « fanfictions » très anciennes au travers des œuvres illustres qui ont engendré moult transfictions, comme *Madame Bovary* ou *Le Cid*, mais ne fait-on pas là de nouveaux raccourcis ?

2. Les trajectoires des formes transfictionnelles

Il est certain que si nous en avons eu le temps – mais nous n'avons commencé à lire et à maîtriser *Fictions transfuges* qu'en 2012 –, nous aurions cherché à recoder notre corpus à l'aide des catégories nouvellement apportées par Saint-Gelais, pour les éprouver en pratique : on pourrait tout à fait identifier les opérations transfictionnelles présentes dans chaque fanfiction, préciser lesquelles sont les plus représentées, ou encore repérer les cas de cumul et ses éventuels effets ; ce serait en savoir plus sur les modalités de la création des fanfictions, sur la réception de l'œuvre première et sur le statut de celle-ci et de son auteur pour le créateur « second ». Cependant, même posé en ces termes, cet usage des catégories de Saint-Gelais nous semblerait insuffisant, car trop statique. À l'échelle de notre corpus, qui s'étend sur près de dix ans, il serait par exemple plus précis d'observer l'évolution dans le temps de la prégnance de ces formes transfictionnelles et de tester ainsi des hypothèses, normalement admises comme des évidences : l'attente entre la sortie des différents tomes a-t-elle été un facteur favorisant les expansions proleptiques, c'est-à-dire les fanfictions qui imaginent les romans à venir ? à partir de quel épisode de *Harry Potter*, les fans se sont-ils davantage intéressés à la génération des Maraudeurs, soit celles des parents du jeune sorcier, lorsqu'ils

étaient eux-mêmes élèves à Poudlard⁴⁵ ? les versions écrites du point de vue du Professeur Severus Rogue ont-elles changé à la lumière des révélations sur le personnage dans le septième et dernier roman ? En d'autres termes, les potterfictions sont peut-être habitées de tendances qui peuvent être mesurées à l'aune des formes transfictionnelles, ce qui renforcerait encore l'idée selon laquelle l'écriture d'une fanfiction n'est jamais complètement libre.

De façon plus générale, ce que les tentatives d'historicisation des fanfictions négligent, en plus de réduire la focale à certaines transfictions, c'est que les différentes formes transfictionnelles, comme toutes les autres catégories littéraires, ne recouvrent pas une même réalité selon les périodes et les contextes : en d'autres termes, ajouter un complément à une œuvre inachevée au XV^e, au XVII^e ou au XXI^e siècle, n'implique pas les mêmes enjeux à la fois esthétiques, philosophiques et aussi institutionnels. Ce reproche habituel que la sociologie de la littérature peut émettre à l'encontre des analyses trop formalistes⁴⁶ n'est pas celui qui vient le premier à l'esprit à la lecture de *Fictions transfuges*, car par la profusion des exemples, empruntés, comme nous l'avons dit, à toutes les franges de la littérature sans a priori sur leur légitimité, Saint-Gelais suggère déjà que sa catégorisation de la transfictionnalité n'est qu'une première étape vers de nouveaux travaux susceptibles de déterminer les facteurs qui ont encouragé telle ou telle forme transfictionnelle. Cependant, cela reste des pistes et une reprise de sa seule typologie, évidée de son support empirique comme toute synthèse en prend le risque, ravive ce danger d'une transfictionnalité anhistorique. Thomas Conrad, dans son compte rendu sur *Fictions transfuges*, aboutit à la même réserve :

Peut-on analyser la transfictionnalité sans que la poétique ne s'ouvre (ne se dépasse ?) vers les enjeux esthétiques, génériques, voire historiques ? Ainsi, quand Richard Saint-Gelais se demande, ponctuellement, si l'on peut parler d'une « conception cervantine de la transfictionnalité » (p. 207), nous sentons qu'une vaste question est posée. Y a-t-il des *styles* de transfictionnalité selon les auteurs ? Et y a-t-il des « régimes » de transfictionnalité différents, selon les genres, selon les époques, ou selon les aires culturelles ? N'y a-t-il pas des « dominantes » dans la transfictionnalité, selon qu'on se situe au XVII^e siècle ou dans la science-fiction américaine des années 1940 ? Ces questions et quelques autres, l'auteur les pose d'ailleurs finalement, comme des pistes de recherches possibles. (Conrad, 2012 : §41)

Difficile peut-être d'amender un modèle avec lequel nous venons à peine de familiariser notre lecteur, mais nous ne voyons que trop bien les dérives auxquelles pourraient conduire la grille de lecture déliée de cette attache historique : à l'assimilation pure et simple de la

⁴⁵ Sur les Maraudeurs et les potterfictions, voir François, 2011.

⁴⁶ Nous pensons encore une fois au travail de Paul Aron qui démonte les représentations liées au pastiche du XVI^e au XX^e siècle, pour illustrer ce type de critique (Aron, 2008). Pour une synthèse sur la sociologie de la littérature, voir Aron & Viala, 2006.

transfictionnalité aux fanfictions, ce qui conforterait à nouveau l'idée selon laquelle l'histoire des fanfictions se confondrait avec celle de la littérature ; les chercheurs pourraient mieux définir les transformations fictionnelles qui se présentent dans les œuvres plus anciennes qu'ils ont repérées, mais ils feraient comme si le retour d'un personnage dans les cycles médiévaux étaient équivalent à celui d'un autre dans une série de romans policiers du XIX^e ou du XX^e siècle.

Le premier axe généalogique sur lequel apparaissent les fanfictions à *un moment donné* est donc bien celui de la transfictionnalité, mais en montrant que les formes transfictionnelles qui le composent suivent elles-mêmes des trajectoires historiques. Dès lors, l'identité entre transfictionnalité et fanfiction devient tout de suite moins évidente, puisqu'il y a des contextes plus propices au développement de certaines formes transfictionnelles, ce qui rejoint le questionnement sur le potentiel transfictionnel des œuvres sources. La plus grande difficulté est qu'il est encore trop tôt pour avoir une appréciation sur le temps long des tendances transfictionnelles, tout simplement par manque de travaux suffisamment nombreux sur ces productions littéraires subalternes ou plus récemment sur la paralittérature.

Pour trouver des débuts de réponse, il faut se tourner vers des réflexions transversales qui ont déjà pris des composantes de l'intrigue ou de la fiction, comme pivot. Nous pensons par exemple à un article de Jan Herman sur le dénouement, qui s'intéresse plus particulièrement au XVIII^e siècle (2009). Il y montre que les expansions romanesques de cette période, comme celles apportées à *La Vie de Marianne* de Marivaux ou aux *Lettres péruviennes* de Madame de Graffigny, ont été nombreuses, parce que n'a pas encore eu lieu un renversement de la lecture critique : à l'âge classique, il est par exemple tout à fait accepté de discuter d'abord la qualité de l'œuvre en fonction de sa vraisemblance, de l'enchaînement des événements, en ne s'interdisant pas de proposer des alternatives que l'on peut qualifier de germes de transfictions. Entre autres, le dénouement est vu comme un événement arbitraire, parmi un ensemble de possible, et est là encore sujet à débats ; c'est un discours d'autant plus facile à tenir que le roman est encore un genre peu reconnu dans le champ littéraire. Saint-Gelais observe la même chose chez Valincour au XVII^e siècle lorsque ce dernier commente *La Princesse de Clèves* (Saint-Gelais, 2011 : 471-483), mais Herman souligne que le XVIII^e siècle voit le développement parallèle d'un autre mode de lecture qui donne une forme d'autorité au texte et à l'auteur, et où l'analyse doit alors se placer sur le plan des motivations des procédés utilisés ; cela décale l'interprétation : en ce qui concerne le dénouement, il n'est plus une possibilité contingente parmi d'autres, mais ce qui a appelé tous les éléments précédents, l'auteur gagnant alors en autorité dans sa capacité à forcer toute son œuvre à

arriver vers cette fin. Cette lecture deviendra justement dominante dans la critique littéraire à partir du XIX^e siècle, avec l'importance prise par le roman et par la professionnalisation des critiques.

Même si Herman privilégie ici les lectures critiques sans dire mot des lectures ordinaires, il reste qu'il met en évidence une transformation historique du statut du dénouement, rappelant que la clôture des œuvres n'a pas toujours été appréciée de la même façon sur les plans esthétiques et fictionnels : or, ce constat a des conséquences sur la production plus ou moins abondante de certaines formes transfictionnelles. Ainsi, en repensant au cadre proposé par Saint-Gelais, il y a bien matière à élaborer des « régimes de transfictionnalité » comme le disait Conrad, à partir de ce type d'observation. Dans une perspective semblable, l'inachèvement d'une œuvre a pu alternativement être considéré comme un manque à combler – repensons au complément à l'*Énéide* de Maffeo Vegio –, ou comme une qualité esthétique à part entière, tout ajout devenant un sacrilège : nous avons déjà rencontré ce second cas avec Mary Wroth, achevant comme l'*Arcadia* de son oncle, son roman sur une phrase incomplète, tandis que Marivaux cultivait aussi l'art de l'inachèvement. Nos connaissances ne nous permettent que de distinguer ces cas isolés, mais il faudrait s'intéresser aux contextes historiques et éventuellement nationaux qui ont été plus ou moins favorables à certaines formes transfictionnelles : le colloque « Continuations littéraires et création en Espagne (XIII^e-XVII^e siècles) organisé à la Casa Velasquez les 3 et 4 juin 2013 constitue justement une des premières initiatives scientifiques où les expansions sont envisagées non comme un genre anhistorique, mais comme un véritable produit de leur époque puisque le Siècle d'or espagnol a effectivement été un temps fort pour les continuations, avec entre autres celle du *Quichotte* ou celles du *Lazarillo de Tormes*, ce roman picaresque anonyme si apprécié à l'époque.

Il devient dès lors difficile d'assimiler les fanfictions à n'importe quelle transfiction plus ancienne sans faire le détour par le régime de transfictionnalité ou la trajectoire des formes transfictionnelles dans lesquels s'inscrivent cette œuvre : les enjeux de création et de réception peuvent être extrêmement différents, d'autant que nous parlons, pour le passé, de fictions qui ont été publiées, tandis que la grande majorité des fanfictions restent dans l'ombre de la publication amateur. La transfictionnalité et ses déclinaisons apparaissent comme des outils très pertinents pour décrire le contenu de tous ces textes dérivés, mais elles n'épuisent pas les enjeux culturels et esthétiques qui se jouent dans chacun d'eux. Nous l'avons d'ailleurs remarqué par un autre biais, à savoir une contradiction chez Saint-Gelais qui passerait presque inaperçu à la première lecture de *Fictions transfuges* : ce dernier choisit en

effet d'exclure de son étude de la transfictionnalité les adaptations, comme les novellisations ou le passage d'un roman en film ou en téléfilm, parce que la fonction des adaptations n'est pas d'ajouter un prolongement fictionnel à la fiction et parce que les changements à portée transfictionnelle ne seraient vus que d'un petit nombre de lecteurs, à savoir les spécialistes de l'œuvre originale (Saint-Gelais, 2011 : 35). Non seulement le chercheur québécois étudie des fictions qui ont pourtant une forte dimension adaptative, à savoir tout ce pan des fanfictions qui transforment des œuvres audiovisuelles, en particulier des séries télévisées, en textes, mais il balaie aussi trop rapidement les études sur les adaptations, en particulier télévisuelles, qui montrent comment se renouvellent par exemple l'image de certains personnages de fiction, répondant par là même à d'autres problématiques morales que les œuvres originales (Chalvon-Demersay, 2005). Le travail d'historicisation des formes transfictionnelles, d'autant que ces notions sont finalement très récentes, n'en est qu'à ses débuts, car il lui faut intégrer des chantiers de recherche disparates et pour certains encore non débutés.

Richard Saint-Gelais a donc proposé, à partir de la notion de transfictionnalité, un cadre de réflexion qui deviendra sans doute séminal, mais il s'est avant tout concentré sur ses effets et ne participe que peu au travail d'historicisation des formes transfictionnelles que nous appelons de nos vœux. Même s'il décèle en chemin quelques unes des causes, internes et externes qui font qu'une œuvre va susciter, plus facilement qu'une autre, une importante production transfictionnelle⁴⁷, le traitement n'est pas systématique et laisse volontairement beaucoup de questions en suspens. Le chercheur québécois en vient par exemple à convoquer brièvement l'idée d'un « désir narratif », d'une « pulsion » ou encore d'une « soif apparemment inextinguible de récit » (Saint-Gelais, 2011 : 27) pour expliquer pourquoi des lecteurs ou des spectateurs s'engouffrent dans des mondes fictifs, au point, parfois, d'y apporter leur pierre, sans développer les soubassements théoriques de cet argument. Par là, il suggère l'existence chez les individus d'un appel psychologique, irrépressible et universel, à apprécier les histoires et à s'y projeter, au point de les raconter et de les transmettre à leur tour, souvent en les modifiant ou en les prolongeant au passage. Or, derrière ce qui n'est qu'une piste non développée, voire un argument d'autorité chez Saint-Gelais, se cache une

⁴⁷ Les explications « internes » sont celles qui sont à chercher dans le texte premier lui-même, depuis le choix des personnages à la composition de son intrigue en passant par son style, tandis que les explications « externes » relèvent d'éléments extérieurs, tels les conditions de publication ou l'état du lectorat. Dans la perspective des sciences sociales qui est la nôtre, inspirée en particulier par Howard Becker et ses travaux sur l'art, il est clair néanmoins que ces deux causalités ne sont pas indépendantes, puisque l'organisation collective et le contexte institutionnel dans lequel s'inscrit une production artistique ont des effets indéniables sur son contenu (voir Becker, 2006[1982] et notre chapitre 4).

deuxième ligne généalogique qu'il serait profitable et surtout indispensable d'emprunter pour comprendre l'avènement des fanfictions.

C. Du besoin au plaisir fictionnel

La transfictionnalité, dans son acception la plus large, est apparue à l'instant comme une condition nécessaire, pour que des textes antérieurs au XX^e siècle puissent être considérés comme des fanfictions, mais elle ne semble pas être une condition suffisante en revanche. C'est peut-être aussi au travers d'un de ses ressorts profonds, de ceux qui poussent certains individus à écrire des textes transfictionnels et plus généralement à contribuer à la construction d'univers fictifs, qu'il est possible de trouver une clé pour repenser l'histoire du phénomène contemporain. Par « ressorts profonds » – expression volontairement imprécise pour le moment –, nous entendons les mécanismes qui touchent à la relation à la fois personnelle et émotionnelle que les individus peuvent entretenir avec un monde fictionnel et ses composantes (personnage, lieux, etc.) ; c'est pourquoi nous évacuons d'emblée les motivations d'ordre strictement économique, c'est-à-dire cette tentation de profiter, souvent pécuniairement, du succès d'un précédent auteur en élargissant le monde que ce dernier a créé, à travers une suite par exemple : non seulement nous avons vu dans la section précédente qu'il s'agit d'un soupçon inhérent à toute entreprise transfictionnelle, mais il faut surtout souligner que la piste trop rapidement mentionnée par Saint-Gelais se place à un niveau plus général, qui dépasse la transfictionnalité, puisqu'elle fait appel à une sorte d'invariant anthropologique, soit le désir et/ou le plaisir de découvrir des mondes possibles et de s'y projeter, quelle qu'en soit la manière. Nous nous situons donc aussi en amont des différentes théories sur le fonctionnement de la fiction que Saint-Gelais rappelle dans le chapitre 2 de son ouvrage : l'enjeu n'est plus ici de penser la continuité (ou la discontinuité) entre les œuvres originales et leurs dérivés transfictionnels, mais pourquoi les histoires fascinent et peuvent conduire certaines personnes à les rejouer dans leur imaginaire, parfois en prenant la plume. En outre, dans cette perspective où tout semble se passer dans l'esprit des lecteurs et des spectateurs, nous montrerons que les sciences sociales et en particulier la sociologie, bien qu'elles n'apparaissent pas *a priori* comme les disciplines les plus pertinentes face à ces phénomènes, peuvent s'avérer utiles, à côté de celles qui étudient plus directement le psychisme des individus et leur rapport à la fiction.

De cette façon, au moins trois courants de recherche appuient aujourd'hui la thèse d'une relation constitutive entre l'homme et la fiction, de sa capacité à produire des histoires et à

entrer dans celles-ci pour se construire, ce que résume assez bien le titre de l'essai de la romancière Nancy Huston, *L'espèce fabulatrice* (2008) – bien que celui-ci se place plutôt sur le terrain de la définition de l'identité individuelle et ne reprenne que très partiellement les différents travaux rassemblés ci-dessous. Nous traiterons dès lors successivement des contributions de la psychanalyse, des sciences cognitives, et de l'anthropologie qui tendent toutes à fonder notre deuxième ligne généalogique : nous resterons toutefois modestes dans la critique de ces différentes approches, dont nous soulignerons l'hétérogénéité interne et en comparaison l'une de l'autre. Nous pourrions alors montrer de quelle manière les sciences sociales peuvent se réapproprier ces enjeux, en particulier à travers la notion de jeu.

1. Pourquoi (se) raconter des histoires ?

a. La critique littéraire psychanalytique

Un premier ensemble de travaux sur lequel il est difficile de faire l'impasse quand on veut évoquer le rôle fondamental de la fiction est la critique littéraire d'inspiration psychanalytique, en raison notamment du lien définitoire qu'entretient, en psychanalyse, la cure avec le langage et la mise en récit, si l'on pense notamment au patient qui se raconte en séance devant son praticien. Impossible d'entrer ici dans le détail des différences entre écoles psychanalytiques, mais les pères fondateurs de la psychanalyse ayant tous réfléchi au fonctionnement de l'imaginaire, à la façon dont le patient l'exprime dans son discours, ses souvenirs ou ses rêves et à ce que cela révèle de lui, les productions délibérées de fiction, à l'image de la littérature, ne pouvaient échapper à ce paradigme susceptible d'expliquer (et aussi de soigner) les comportements humains à partir de la fin du XIX^e siècle. Mais au-delà des réflexions des psychanalystes eux-mêmes sur l'interprétation des textes, que nous n'évoquerons pas ici, il a surtout existé plusieurs traditions au sein des études littéraires ayant appliqué ces différentes grilles psychanalytiques à des romans, poèmes ou pièces de théâtre pour tenter de savoir comment par exemple l'inconscient, dans une perspective freudienne rudimentaire par exemple, influe sur le processus de création⁴⁸. D'autres spécialistes de littérature ont proposé des modèles pour comprendre pourquoi le lecteur, en miroir, peut être happé par les histoires racontées par autrui et de quelle manière celles-ci détiennent des vertus psychanalytiques, toute fiction devenant, dans une première approche, le lieu d'une projection mentale pour l'individu, qui peut vivre d'autres expériences par l'intermédiaire des

⁴⁸ Pour une première bibliographie sur le critique littéraire psychanalytique, voir celle donnée par le site Fabula : http://www.fabula.org/atelier.php?Litt%26acute%3Brature_et_psychanalyse (accédé le 15 avril 2013).

personnages, découvrir dans d'autres lieux, etc., et/ou expérimenter virtuellement certains actes, éventuellement transgressifs ou fantasmatiques par exemple.

Nous pensons, parmi d'autres, à Bruno Bettelheim avec son travail sur les contes de fées qui, très inspiré par Freud, voit dans la structure de ces récits particuliers des ressources fondamentales dans la formation de la personnalité de l'enfant. Les héros des contes traverseraient en effet des épreuves au fil de l'histoire, qui correspondent symboliquement à des difficultés de développement liées au complexe d'Œdipe : dans *Le Petit Chaperon rouge*, les connotations de la couleur rouge ou la symbolique sexuelle représentée par la menace du loup, résultat de la désobéissance de la petite fille qui s'est éloignée du chemin malgré les recommandations de sa mère, sont abondamment commentées ; de même, dans *Le Petit Poucet*, le fait que ce soit le dernier né de la famille qui permette à sa fratrie de surmonter l'abandon par les parents peut aussi s'interpréter en termes de résolution des complexes chez l'enfant. Chez Bettelheim, les contes deviennent donc un moyen d'anticiper et de préparer la puberté de l'enfant qui les lit ou les écoute, ce qui justifie l'importance qu'ils ont pris dans la culture occidentale (Bettelheim : 1999 [1976])⁴⁹.

Dans une perspective qui ne se limite pas au développement de l'enfant, mentionnons aussi les analyses de Peter Brooks, afin de montrer que malgré la diversité des chercheurs qui se réclament de la psychanalyse, il existe des convergences quant au rôle essentiel joué par la fiction. Ainsi, dans *Reading for the Plot: Design and Intention in Narrative* (1992 [1984]) en particulier, celui à qui Saint-Gelais emprunte en fait l'expression de « désir narratif », comme nous l'apprenons un peu plus loin dans *Fictions transfuges* (Saint-Gelais, 2011 : 79)⁵⁰, cherche à comprendre ce qui fait le moteur des intrigues, c'est-à-dire ce qui amène un lecteur à ne pas arrêter de lire (ou un spectateur à ne pas s'arrêter de regarder une pièce de théâtre, un film ou une série télévisée), à partir d'un cadre freudien également. Pour lui, la narration est une mise en tension d'un désir chez le lecteur (le désir narratif)⁵¹ qui ne trouve sa résolution

⁴⁹ Le but de notre propos n'est pas de discuter la portée de ces thèses, mais de donner une idée de la logique qui animait ce type d'analyse ; aussi, laisserons-nous au lecteur intéressé le plaisir d'aller découvrir les controverses autour de Bettelheim, entre plagiats avérés et discussions sur la partialité de son corpus de contes, en passant par les problèmes posés par la réalité empirique du complexe œdipien (voir Larrivée & Sénéchal, 2011).

⁵⁰ Il est dommage que le chercheur québécois ne s'étende pas davantage sur les implications de cette conception très restreinte du « désir », ce qui aurait permis au lecteur d'envisager une partie de la complexité des enjeux théoriques liés au plaisir de la fiction et que nous tentons de décrire présentement.

⁵¹ Il s'agit d'un désir au sens fort du terme en psychanalyse, c'est-à-dire ancré dans la théorie freudienne du désir où *ego* fait progressivement l'apprentissage entre le principe de plaisir (le besoin de satisfaire immédiatement ce désir) et le principe de réalité (différer la satisfaction pour un plaisir plus grand). Pour un résumé de la théorie de Brooks, voir sur le site réalisé par Dino Felluga, *Introductory Guide to Critical Theory*, son « Modules on Brooks: On Narrative Desire », sur lequel nous appuyons notre propre synthèse : <http://www.cla.purdue.edu/english/theory/narratology/modules/brooksdesire.html> (dernière mise à jour le 31 janvier 2011 ; consulté le 15 avril 2013).

que dans le dénouement, ce qui enclenche une recherche du sens (du texte) toujours tournée vers cette clôture : le lecteur porte par conséquent une attention accrue à tout élément qui pourraient aider à combler ce désir et continue sa lecture jusqu'à satisfaction ; en particulier, les protagonistes, y sont des « machines de désir » (« *desiring machines* » ; *ibid.* : 40-41) qui créent et alimentent ce désir, le lecteur projetant sur eux son moi et participant lui-même à cette course vers le dénouement. Dès lors, l'écrivain et universitaire américain suggère que les intrigues efficaces sont celles qui réussissent à créer ce désir narratif, car elles mettent en branle des processus intimes et émotionnels forts chez l'individu, au point qu'il lui devient impossible de s'arrêter en cours de route dans sa lecture.

De cet aperçu forcément trop rapide, duquel nous n'avons extrait que deux théories, parmi d'autres, en raison de leur parfaite inscription dans notre sujet, nous retenons que l'idée d'un besoin humain de fiction peut être étayée par une réflexion sur le fonctionnement et le développement hypothétique de l'esprit, à partir du moment où l'on accepte le mode de raisonnement psychanalytique : que la fiction ait des vertus thérapeutiques⁵² et/ou soit génératrice de plaisir – lorsque le besoin de fiction est assouvi –, nous comprenons qu'elle puisse alors être considérée comme indispensable à l'homme tout au long de sa vie ; elle interviendrait à la fois de manière décisive dans le passage de l'enfance à l'âge adulte, mais aussi régulièrement pour le bien-être et l'équilibre individuel, chaque fois qu'une œuvre réussit à activer le désir narratif d'un de ses récepteurs, ce qui n'exclut pas d'introduire ici des conditions extérieures à l'individu, c'est-à-dire adopter une perspective davantage psychosociale, pour tenter d'expliquer cette activation. Il s'agit donc d'une première manière d'expliquer le rôle pris par des univers fictionnels chez certaines personnes et les raisons pour lesquelles des fictions ont été racontées *ad libitum* entre les hommes avec, au passage, reformulations et compléments. Toutefois, face aux constructions psychanalytiques du fonctionnement mental, d'autres propositions scientifiques ont voulu donner des fondements biologiques (et même neurobiologiques) à cet attrait de la fiction.

b. L'approche neurocognitive du récit

Reprenant parfois quelques idées à la psychanalyse comme celle de la projection de l'individu dans les fictions, mais toujours pour en proposer une origine moins spéculative, un deuxième courant, s'inscrivant cette fois dans le sillage des sciences cognitives et en particulier de la psychologie évolutionniste, s'est retrouvé depuis une quinzaine d'années sur

⁵² Certains psychanalystes sont d'ailleurs aller jusqu'au bout en intégrant la fiction au traitement, en demandant au patient de lire certaines œuvres littéraires ou en l'incitant à écrire des récits.

le devant de la scène scientifique, aux États-Unis essentiellement : le besoin de fiction se trouverait en quelque sorte inscrit dans nos gènes, ou tout au moins dans le fonctionnement neurobiologique de notre cerveau⁵³. Pour les seuls ouvrages représentatifs de cette mouvance, parfois désignée comme les « *Darwinian Literary Studies* » ou le « *Neuro-Literary Criticism* », citons, entre autres et dans un ordre chronologique, *Evolution and Literary Theory* de Joseph Carroll (1994), *The Literary Mind* de Max Turner (1996), *Fictional Minds* de Alan Palmer (2004), *Literary Darwinism: Evolution, Human Nature, and Literature* (2004) de Carroll également, *The Literary Animal: Evolution and the Nature of Narrative* (2005) dirigé par Jonathan Gottschall et David S. Wilson (2005), *Why We Read Fiction: Theory of Mind and the Novel* de Lisa Zunshine (2006), *On the Origin of Stories: Evolution, Cognition, and Fiction* de Brian Boyd (2009), *Empathy and the Novel* de Suzanne Keen (2010), *Why Do We Care About Literary Characters?* de Blakey Vermeule (2011) ou encore *The Storytelling Animal: How Stories Make Us Human* de Jonathan Gottschall (2012). C'est donc une littérature très récente, et la présentation que nous en ferons ne rendra sans doute qu'à peine compte de la diversité des études menées et des polémiques qu'elle a suscitées⁵⁴.

Néanmoins, ces recherches partagent *a minima* un mode de raisonnement issu du même étonnement initial : d'un point de vue évolutionniste – mais aussi utilitariste, comme cela n'est pas toujours explicitement dit dans ces ouvrages –, il peut en effet paraître étonnant que l'homme passe autant de temps à lire ou à suivre des histoires, et parfois sans pouvoir en démordre, à côté d'autres activités qui seraient plus importantes, ou qu'il puisse développer un attachement pour des personnages qui ne témoigneront d'aucun lien affectif en retour. Or, pour la chercheuse Blakey Vermeule par exemple, dans son livre sur l'identification aux personnages littéraires, cela signifie précisément que l'engouement pour des fiction représente

⁵³ Pour une présentation vulgarisée, voir Jean-François Dortier, « L'homme est un animal littéraire », *Sciences humaines*, n°218, août-septembre 2010, p. 35. Sur le passé de ces recherches et pour ne pas adopter un point de vue trop américano-centré, voir Fayol, 1985 et Campion *et al.*, 2003, mais ces travaux restent encore peu discutés dans le domaine francophone, où c'est plutôt l'approche plus générale de la « sémiotique cognitive » qui structure le champ de recherche (Fastrez, 2003).

⁵⁴ Même si les chercheurs de ce courant peuvent se prévaloir, comme le rappelle souvent Joseph Carroll (2004 : xiv & 121-123), d'un illustre précurseur en la personne d'Hippolyte Taine qui, influencé par le positivisme, tentait déjà dans les années 1860 de proposer une histoire « scientifique » de la littérature, les œuvres étant le produit d'au moins trois catégories – « race, milieu et moment », qu'il ne s'agit absolument pas de comprendre dans leur sens actuel –, ils n'en ont pas moins réalisé un coup de force dans les années 1990 en introduisant la biologie et les sciences cognitives au sein des études littéraires. Il y avait clairement là une attaque contre certaines pratiques des départements de littérature et de *cultural studies* américains, suspectés de promouvoir des interprétations des textes littéraires s'appuyant sur des modèles comportementaux *ad hoc* (et donc non vérifiables empiriquement), au service d'un militantisme progressiste parfois radical, que Gottschall et Wilson résumant sous le terme de « constructivisme » (2005 : xvii-xxvi). Les travaux littéraires inspirés par la psychologie évolutionniste sont donc loin de faire l'unanimité : ils sont régulièrement à l'origine de débats outre-Atlantique entre spécialistes de littérature (tandis qu'ils demeurent encore largement ignorés en France), et alimentent aussi les affrontements entre les tenants de la psychanalyse et ceux des sciences cognitives.

un bénéfice pour l'individu, qui est à chercher, entre autres, dans la possibilité d'y apprendre comment va réagir autrui, ou plus précisément comment réagir en imaginant comment autrui va réagir (et pourquoi pas en imaginant qu'il sait que l'on suppose comment il va réagir, et ainsi de suite)⁵⁵ ; dès lors, la fréquentation d'univers fictionnels peut donner un avantage sélectif à celui qui saura mieux anticiper le comportement des autres ou interpréter les problèmes en les raccrochant à une histoire connue et/ou en personnifiant les difficultés, d'où la production sans cesse renouvelée de fictions dans l'espèce humaine (Vermeule, 2011). De même, une des idées-forces de Jonathan Gottschall, un autre chercheur emblématique du courant, est que les histoires (ou *narratives* dans le vocabulaire anglo-saxon) sont un moyen de transmettre des idées ou des valeurs bien plus efficacement que n'importe quelle tentative de démonstration rationnelle, car elles suscitent chez le lecteur des émotions, un vecteur indispensable pour la mémorisation, ce que les résultats des sciences cognitives tendent à prouver (Gottschall & Wilson, 2005 : xxvii-xxxvi ; Gottschall, 2012) ; le fait que les religions du livre reposent sur des histoires (avec leurs personnages, leurs péripéties, etc.), et non des manifestes, lui fournit d'ailleurs une illustration parlante de cette capacité de la mise en récit à persuader, plutôt qu'à convaincre. Dans cette perspective darwiniste, les histoires ne sont donc plus, là encore, du domaine du futile – en ce qu'elles seraient une forme d'agrément, de distraction par les mondes possibles qu'elles donnent à voir –, mais un élément indispensable au développement et à la survie de l'homme, et c'est ce qui peut pousser à s'immerger dans des romans ou des séries télévisées plus récemment.

Nous noterons, à la faveur du saut un peu abrupt effectué entre les travaux de Vermeule et Gottschall, que ce courant de recherche élargit en réalité le besoin anthropologique de fiction au besoin de mise en récit : cela signifie qu'une partie des résultats ne sont pas seulement valables pour les histoires fictives, c'est-à-dire ne faisant appel qu'à des univers et à des personnages inventés, mais s'appliquent aussi aux récits relatant des événements historiques, l'actualité ou encore le quotidien (telle la vie du quartier, les histoires de famille, etc.) de l'auditeur ou du lecteur. C'est un pas que les recherches psychanalytiques par exemple sont loin de pouvoir franchir aussi allègrement, en raison des dimensions symboliques associées au fictif, et qui montre qu'au-delà d'une convergence sur l'importance

⁵⁵ Ce raisonnement récursif, qui est une des « théories de l'esprit » possibles en sciences cognitives, est justement au fondement d'une récente étude – toujours due à des chercheurs de ce courant – à propos des personnages de Jane Austen et des stratégies qu'ils développent dans leurs relations interpersonnelles et leurs réactions émotionnelles (Caroll *et al.*, 2012). Pour une présentation vulgarisée des théories de l'esprit et plus généralement du nouveau paradigme que souhaiterait instaurer ce courant de recherche en rapprochant sciences et littérature, voir l'article de Patricia Cohen, « Next Big Thing in English: Knowing They Know That You Know », *The New York Times*, 31 mars 2010, accessible à l'adresse : <http://www.nytimes.com/2010/04/01/books/01lit.html> (consulté le 15 avril 2013).

anthropologique de la fiction, il existe clairement des lignes de fracture qui ne sont pas que méthodologiques⁵⁶. Néanmoins, la subtilité est essentielle pour notre sujet, car elle invite, par anticipation, à ne pas traiter séparément les fanfictions qui mobilisent des personnes réelles – en premier lieu des célébrités issues de l’industrie cinématographique ou musicale – du reste des créations qui s’inspirent d’œuvres de fiction. Il y aurait enfin matière à réflexion si l’on pouvait mettre en regard le succès rencontré par cette critique littéraire fréquemment évolutionniste et l’essor du « concept » de *storytelling*, utilisé abondamment en marketing et en communication politique dans les années 1990 et 2000, aux États-Unis comme en France, par exemple pour étudier les campagnes présidentielles⁵⁷, alors que l’art de raconter des histoires, renvoie à des pratiques on ne peut plus traditionnelles...

c. Tradition orale et anthropologie

Justement, il ne faut pas oublier les travaux des ethnologues et des anthropologues (ainsi que de leurs collègues historiens et notamment folkloristes) qui ont pris pour objet d’étude les traditions orales, et en particulier ce qui est désigné, par abus de langage, comme la « littérature » orale⁵⁸, fournissant au passage, avec cet autre type de fiction, un matériau précieux pour les deux précédents courants. Ces recherches insistent en effet sur les fonctions structurantes de ces contes, récits ou poèmes oraux, à la fois pour celui ou celle qui les transmet, pour ceux qui les écoutent, ainsi que pour les groupes sociaux au sein desquels ils circulent. Que l’on pense à la circulation orale des mythes avant que certains écrivains antiques ne tentent de les stabiliser sous la forme de textes, à la figure (et au statut) du griot dans les sociétés traditionnelles d’Afrique occidentale ou encore aux phénomènes de rumeur sociale, des histoires ont été répétées et transmises bien avant l’invention de l’écrit et certaines continuent de l’être sans passer par une retranscription. C’est évidemment un autre continent de recherches qui s’ouvre ici, lui aussi très vaste en raison de la quantité et de la diversité des études ; aussi, notre but n’est pas d’essayer d’en faire la synthèse, si tant est qu’elle soit possible, ni d’entrer dans une discussion scientifique qui excéderait nos compétences, mais de constater que cela renforce encore la deuxième ligne généalogique que nous essayons de construire : le besoin de fiction serait présent comme en pointillé dans toute l’histoire de

⁵⁶ Cette extension du domaine de la fiction va pourtant dans le sens des dernières avancées en matière de définition théorique de la fiction, comme dans l’ouvrage récent d’Oliver Caïra, *Définir la fiction* (2011).

⁵⁷ Pour la France, voir notamment les travaux de Christian Salmon (2007 & 2012).

⁵⁸ Le terme « littérature » est utilisé par commodité, pour souligner la dimension esthétique de ces histoires transmises seulement oralement, mais cet usage reste débattu car l’étymologie latine du terme, renvoyant à « ce qui est écrit », entre en contradiction avec les phénomènes étudiés ; plus encore, le passage à l’écrit de ces histoires pourra toujours être vu comme une altération manifeste de leur nature propre.

l'humanité, et l'objectif serait de repérer et d'expliquer les situations où il a été actualisé, depuis les histoires racontées par nos lointains ancêtres jusqu'aux formes de fictionnalisation les plus modernes – pensons, par exemple, à un service en ligne comme Storify qui permet de remettre « en histoire » des éléments disparates issus du Web (liens vers des sites web, tweets, vidéos, etc.) –, en passant par les fanfictions pour ce qui nous concerne.

Il est vrai que ces enquêtes traitent d'aspects qui peuvent paraître très spécifiques aux sociétés qu'elles étudient, et à l'évidence, les conditions dans lesquelles les légendes d'un peuple doivent être racontées, le contenu de ces légendes et la manière dont elles sont transmises entre conteurs, peuvent être très différents chez les Inuits ou chez les Wolofs. Pourtant, sans nier les différences entre peuples ou entre époques, une des forces de l'approche anthropologique est de tenter de repérer des structures communes au-delà des différences formelles et d'affirmer l'existence de fonctions de la fiction : Claude Lévi-Strauss notamment avait été assez loin en identifiant des « mythèmes », c'est-à-dire des unités de base universelles (à l'image, dans une langue, des morphèmes, unités de sens minimales, et des phonèmes, unités sonores minimales), qui, combinées et réarrangées, sont à l'origine de toutes les mythologies, quelles que soient les cultures et les périodes. Faisant même disparaître la structure narrative de ces histoires fondatrices, il pouvait alors insister sur la fonction symbolique des mythes, à savoir le fait qu'ils sont une manière pour les hommes d'ordonner leur perception du monde extérieur, d'où la capacité des mythes à organiser des pratiques sociales et à façonner la pensée, lorsqu'ils ont encore une importance dans la société considérée (Lévi-Strauss, 1985 [1958] : 227-255)⁵⁹.

Cette approche structuraliste a depuis été critiquée, parce que les mythes y perdraient leur dimension de récit et parce que les conditions concrètes de leur communication et de leur réception étaient escamotées, mais l'omniprésence et le rôle essentiel des fictions n'ont eu de cesse d'être soulignés par des travaux anthropologiques ou folkloristes, dévoilant l'étendue de leurs fonctions sociales : elles sont un support de la transmission de savoirs, d'idées ou de traditions culturelles ; elles participent à la socialisation primaire et secondaire des individus ;

⁵⁹ Dans les différents tomes de *Mythologiques*, Lévi-Strauss a poursuivi cette démarche en cherchant ainsi les structures sous-jacentes et communes des mythes du continent américain (Lévi-Strauss, 2009 [1964]) : nous y voyons une parenté étonnante avec certaines recherches en cours, à rattacher au *Neuro-Literary Criticism*, qui visent à montrer l'existence de structures fondamentales dans les histoires qui retiennent l'attention des récepteurs ; voir, sur le blog « Brain Pickings », cette vidéo présentée lors de la conférence *The Future of Storytelling* de 2012 par Paul J. Zak, universitaire spécialiste en économie expérimentale et recourant aux sciences cognitives (il s'est fait connaître récemment pour ses thèses sur l'ocytocine, la « molécule de la moralité ») où il décrit son projet de découvrir la structure narrative minimale pour susciter de l'empathie chez le récepteur : <http://www.brainpickings.org/index.php/2012/10/03/paul-zak-kirby-ferguson-storytelling/> (consulté le 15 mai 2013).

elles sont un facteur de cohésion du groupe, etc. L'accumulation de ces résultats expliquent pourquoi le besoin ou l'attraction universels de l'homme pour la fiction sont devenus une sorte de fait établi, pouvant conduire certains chercheurs à parler d'« *homo narrans* », dans des versions plus ou moins radicales ; dans les années 1980, par exemple, Walter Fisher⁶⁰ était même allé jusqu'à défendre un « paradigme narratif », où la narration est en fait la base de tous les formes de la communication humaine (Fisher, 1989 [1987]).

Sans aller jusque-là, nous pouvons constater qu'un ensemble conséquent de recherches en anthropologie soutient la continuité des structures et du rôle des fictions à travers les siècles et les cultures. Cela ne veut pas dire que toutes ces recherches tombent dans le relativisme le plus total en suggérant que toutes les fictions agissent de la même façon sur les groupes humains : au contraire, les travaux sont souvent sensibles au mode de transmission, en particulier à leur support ou à la performance de celui qui raconte, et ce ne sont donc pas toutes les fictions qui peuvent être mises en parallèle. Florence Dupont, latiniste et helléniste française, a ainsi fait le pari iconoclaste de rapprocher les épopées homériques et la série télévisée *Dallas* : pour dépasser le procès en illégitimité de sa démarche, elle revient en effet sur les origines de l'*Odyssée* qui, avant de devenir cette œuvre majeure dans l'histoire de la littérature occidentale, était un poème interprété en public, dans des conditions particulières d'énonciation et de réception – le banquet sacré où étaient présents les rois et les princes grecs, réunis avec un public pour écouter l'aède –, ce que l'on peut qualifier de performance dans un vocabulaire moderne ; pour la chercheuse, cette expérience oralisée est irréductible à tout passage à l'écrit, la culture n'étant pas encore réifiée, mais réactualisée à chaque événement et appréciée dans l'instant présent. C'est ce qui lui permet de mettre en regard le feuilleton télévisé à succès, tel qu'il était regardé en France dans les années 1980, là aussi sous la forme d'un rituel : dans le salon, en famille, le samedi soir après le repas... Dupont s'essaie même à la comparaison des récits et de leur portée symbolique, l'*Iliade* et l'*Odyssée* étant du côté du mythe, *Dallas* du côté du rêve ou du fantasme, tandis qu'elles ont toutes deux leur lot de rivalités entre clans, de meurtres, d'adultères et de rebondissements inattendus (Dupont, 2005 [1991]). Sans enquête de réception à l'appui, les développements sur la ritualisation du visionnage de *Dallas* donnent il est vrai une image peu trop uniforme du public : seuls des téléspectateurs relativement engagés – pourquoi pas des fans ? – ont pu

⁶⁰ Fisher, universitaire américain, spécialiste en rhétorique et en théories de la communication, ne fait donc pas partie à proprement parler du courant de recherche mobilisé ici ; néanmoins, sa proposition théorique, qui relève presque de la philosophie, et qui lui permet de traiter des formes de communication contemporaine, est alimentée de comparaisons avec des récits traditionnels, et de référence à des travaux historiques ou anthropologiques sur ces récits ; voir par exemple l'analogie qu'il dresse entre la communication autour du conflit nucléaire des années 1980 et l'*Épopée de Gilgamesh* (Fisher, 1984 : 17-18).

offrir à la série un niveau d'attention, voire de sacralisation, tel que le décrit la chercheuse⁶¹. Mais passée cette réserve, la comparaison reste convaincante, en particulier sur la réactivation des pouvoirs symboliques de l'interprétation de la fiction orale : Dupont affirme de cette manière que les littératures orales ne sont jamais des « pré-textes » (*ibid.* : 15), c'est-à-dire des œuvres littéraires précisément en attente d'être écrites, et que les hommes sont en réalité « touchés » par une multitude de fictions aux formats divers, qu'il faut sérier, selon leur support notamment, pour espérer repérer leurs fonctions communes.

La démarche « anthropologique », en son sens le plus général, est par conséquent encore une autre façon de donner une assise théorique et empirique au besoin de fiction dans les sociétés humaines : plutôt que d'en faire une évidence comme dans de nombreux discours sur les fanfictions qui y voient la continuation directe des traditions orales et une nouvelle preuve que l'homme est un être de fiction⁶², ces travaux reviennent justement sur les différentes fonctions de la fiction et tentent de tester leur permanence. Ils offrent, au passage, un peu plus de prises à une historicisation des usages de la fiction, en comparaison des deux précédents courants, parce qu'ils les étudient dans des contextes situés. On pourra toujours critiquer le fonctionnalisme de certains d'entre eux ou leur tendance à sacraliser les pratiques ancestrales fondées sur des fictions, dont le rôle était de renforcer le vivre ensemble et/ou d'assurer la transmission culturelle, et en regard desquelles les pratiques fictionnelles modernes ne seraient plus qu'un succédané et n'auraient donc pas d'intérêt propre. Néanmoins, ce troisième type d'approche plaide encore pour un attrait généralisé pour la fiction, sur lequel nous pouvons adosser notre option sociohistorique qui cherche à comprendre les soubassements du geste des fanfictions.

Il reste, au terme de ce panorama, que trois ensembles de travaux identifient tous et par des voies différentes un besoin impérieux de fiction chez l'individu⁶³, renvoyant à des processus mentaux et sociaux apparemment immémoriaux – quand ils ne sont pas fondateurs de la spécificité humaine –, ce qui jette bien les bases d'une deuxième strate généalogique où

⁶¹ Pour des travaux sur Dallas ayant justement adopté une méthode résolument empirique, voir Ang, 1985 ou Liebes & Katz, 1990.

⁶² Nous avons en tête, entre autres, les analyses de Henry Jenkins – en particulier dans *Textual Poachers* (Jenkins, 1992b) –, que résume bien cette citation, issue d'une interview : « *Fanfiction is a way of the culture repairing the damage done in a system where contemporary myths are owned by corporations instead of owned by folk* » (Amy Harmon, « In TV's Dull Summer Days, Plots Take Wing on the Net », *The New York Times*, 18 août 1997 ; accédé le 15 juillet 2013).

⁶³ Nous aurions pu ajouter à ce triptyque l'approche pragmatique de la fiction, telle qu'elle ressort par exemple des analyses de Jean-Marie Schaeffer dans un ouvrage comme *Pourquoi la fiction ?* (1999). Ne maîtrisant pas suffisamment ce positionnement qui emprunte autant à la philosophie qu'à la narratologie, nous avons préféré reporter son examen à un approfondissement ultérieur de notre modèle.

pourrait se loger l'avènement des fanfictions. Leurs recoupements sont encore très ponctuels et surtout plus pragmatiques que théoriques ou méthodologiques : par exemple, les travaux anthropologiques et historiques fournissent avant tout des illustrations aux deux autres approches, et le darwinisme littéraire apparaît quant à lui assez impérialiste, en ce sens qu'il souhaiterait donner, dans l'idéal, des fondements biologiques aux autres théories... Pour le moment, l'heure n'est pas encore à attribuer les bons et les mauvais points, ni à élaborer la métathéorie qui synthétiserait ces trois courants ; il s'agit plutôt de mesurer les implications de cette convergence pour notre propre recherche : ces différents cadres théoriques ne justifient en effet pas seulement l'élaboration constante de mondes fictionnels, mais indiquent aussi que la transmission et donc la reprise d'histoires, sous la forme éventuelle de transfictions et *a fortiori* de fanfictions, n'est rien d'autre que la continuation, par d'autres moyens, de ce besoin apparemment universel de fiction. En acceptant cette prémisse, le passé des fanfictions s'étoffe considérablement car ce sont d'autres activités sociales, qui ne nécessitent pas toujours le passage par l'écriture, qui peuvent maintenant prétendre annoncer le phénomène moderne. De plus, cette perspective peut paradoxalement redonner toute leur place aux sciences sociales, alors que l'idée d'un besoin psychologique, biologique ou anthropologique, de fiction peut laisser penser qu'elles ne constituent pas un niveau d'analyse adéquat : plus qu'à ce besoin individuel lui-même et souvent imperceptible, il faut s'intéresser à ses manifestations et en particulier à celles qui donnent lieu à des pratiques collectives et sociales, et il nous a semblé que la notion de jeu pouvait constituer le chaînon manquant entre les fictions et les créations dérivées.

2. *Jeu et fiction : une prise pour les sciences sociales*

Parmi les activités sociales qui mobilisent des fictions préexistantes, les jeux enfantins, qui consistent à reproduire une histoire connue – avec ou sans jouets, en solitaire ou à plusieurs, en la respectant ou en la modifiant – sont un exemple familier et un point de départ très utile à la réflexion. Pensons à ces petites filles ou petits garçons qui rejouent un conte qu'ils ont entendu ou un dessin animé qu'il ont regardé, à l'aide des peluches ou des figurines en leur possession : il s'agit d'une concrétisation visible du besoin de fiction, car l'univers fictionnel initial n'y est pas qu'une coquille vide, uniquement traversée par l'enfant au moment de la réception, mais il est réactivé lors du déroulement du jeu, devenant un décor, certes imaginaire mais opérant pour la fiction qu'y crée l'enfant, tandis que certains des personnages sont aussi convoqués et réinterprétés pour les besoins du jeu. Plus généralement, le détour par la notion de jeu nous semble une des voies les plus convaincantes pour penser la

continuité entre le besoin de fiction et la reprise d'univers fictionnels préexistants sous la forme d'autres activités, notamment la production de créations dérivées. Nous verrons toutefois qu'il est trop simple de dire que toutes ces pratiques, à l'instar des fanfictions, se réduisent à des jeux enfantins. Nous allons mieux comprendre pourquoi Sheenagh Pugh, dans son ouvrage sur les fanfictions, qualifie d'emblée leurs auteurs de « marionnettistes » (« *puppeteers* » ; Pugh, 2005 : 13) et en même temps discuter cette tentante analogie : une appréhension historique et sociologique des jeux fictionnels, quel que soit l'âge de leurs participants, permet effectivement de nuancer l'apparente naturalité du besoin de fiction, ou plutôt de son expression publique.

a. La fiction : un jeu d'enfant ?

Si les jeux fictionnels de l'enfance sont sans doute la piste la plus facile à suivre pour déceler la diffraction du besoin de fiction dans des activités qui outrepassent la seule narration orale ou écrite, il ne faut pas toutefois se contenter des illustrations de sens commun, et en vérité non contextualisées, de ces jeux : les études précises sur le sujet montrent que l'appropriation d'univers fictionnels identifiés (imaginaires ou inspirés de faits réels) comme support de jeu chez les enfants est loin d'être universellement répandue, ce qui justifie bien le fait que nous traitions là aussi d'une généalogie. Certes, l'observation de ces jeux, menés seul ou à plusieurs, pose de réelles difficultés méthodologiques, puisque, sans compter le peu d'intérêt qu'ont représenté les pratiques culturelles enfantines, il s'agit d'activités se déroulant le plus souvent en dehors du regard des adultes⁶⁴. Les différents chantiers de recherche ouverts en France à propos de la période contemporaine suffisent cependant pour se rendre compte qu'il est nécessaire de différencier les usages de la fiction selon différentes variables sociologiques et d'observer l'offre fictionnelle à disposition.

De forts contrastes selon les âges sont ainsi visibles au regard des formes de fictionnalisations ludiques pendant l'enfance : dans les cours de récréation d'aujourd'hui, où Julie Delalande a par exemple mené ses observations à la fin des années 1990, les jeux fondés sur des fictions sont plutôt une spécificité des écoles maternelles, avant que les jeux fondés sur des formules (jouer au loup, jouer au ballon, etc.) ou des objets (billes, élastiques, cordes à sauter, etc.) ne dominent à l'école primaire ; surtout, lorsque de très jeunes enfants jouent à se

⁶⁴ Sur l'état du champ de recherche, voir l'introduction aux actes du colloque *Enfance et cultures*, par Sylvie Octobre et Régine Sirota (Octobre, 2010 : disponible en ligne http://www.enfanceetcultures.culture.gouv.fr/?id_page=colloque&lang=fr ; accédé le 15 avril 2013). Sur les aspects empiriques, voir les préalables à l'enquête de Sébastien Kapp sur les jeux de rôles grandeur nature à destination d'enfants (Kapp, 2011 : §§ 1-6).

raconter des histoires, celles-ci sont plutôt génériques (jouer à la dinette en imitant le cadre familial, jouer aux policiers et aux voleurs, etc.) et non appuyées sur des fictions relativement identifiables (Delalande, 2001). Le recours à la fiction dans les jeux enfantins n'a donc rien de mécanique, avec des opérations mentales complexes, à propos desquelles nous ne pouvons, à notre niveau, que spéculer : les fictions signifiantes pour les enfants en bas-âge subissent peut-être des montées en généralité, des fusions avec d'autres, ou alors ne sont tout simplement pas celles que nous croyons. Cela n'invalide donc pas la thèse selon laquelle l'esprit d'appropriation fictionnelle qui préside aux fanfictions trouve une de ses premières manifestations dès l'enfance, mais invite à préciser les modalités du phénomène et surtout à élargir ces interrogations aux périodes passées.

Les travaux sur la culture matérielle de l'enfance, en particulier autour des jouets, en complémentarité avec ceux s'intéressant aux espaces privés de l'enfance, à commencer par leurs chambres (pour les sociétés occidentales actuelles⁶⁵) soulignent de leur côté comment, depuis une quarantaine d'années, s'est accélérée une transformation de la place occupée par la fiction dans l'environnement culturel des plus (ou moins) jeunes et par conséquent dans leurs pratiques ludiques⁶⁶. L'ouvrage dirigé par Gilles Brougère, *La Ronde des jeux et des jouets* (2008), ou la jeune revue en ligne *Strenae*, au travers de ces numéros 2 et 4, respectivement sur « Les formes de la fiction dans la culture pour la jeunesse » et « La culture matérielle de l'enfance : un nouvel horizon de recherche », en fournissent de nombreuses illustrations⁶⁷ : si le jouet ou la littérature jeunesse – le premier plus encore que la seconde – sont des marchés déjà anciens, les années 1970-1980 voient les industries culturelles et médiatiques s'en saisir de façon beaucoup plus active, tendance qui s'est même accentuée depuis.

On lira ici à profit les deux contributions d'Antoine Dauphagne pour la revue *Strenae*, plutôt réflexives et synthétiques, qui soulignent l'importance pour ces industries culturelles de proposer dorénavant des fictions plus complexes et plus complètes, avec des arcs narratifs qui courent sur plusieurs épisodes – soit le passage d'une logique purement sérielle à une logique cyclique dans les termes d'Anne Besson – et de créer toute une gamme de produits

⁶⁵ N'oublions pas en effet que la chambre d'enfant est loin d'être un universel : comme le rappelle Hervé Glevarec en prélude à son travail ethnographique sur les chambres d'enfants aujourd'hui, l'autonomisation de l'espace de la chambre, qui s'accroît d'ailleurs avec l'âge, date seulement des cinquante dernières années en France et reste aussi très dépendant des variables socio-économiques (Glevarec, 2009). Au regard des sociétés plus lointaines, historiquement et/ou géographiquement, il faut donc se méfier des effets d'optique et avoir conscience de la variabilité des lieux où se déroulent les jeux enfantins.

⁶⁶ Pour Matthieu Letourneux, cette évolution concerne en effet la jeunesse au sens le plus large, c'est-à-dire jusqu'aux trentenaires que les anglo-saxons désignent sous l'expression de « *young adults* » (Letourneux, 2011 : §2)

⁶⁷ <http://strenae.revues.org/> ; accédé le 15 avril 2013.

d'accompagnement, pour rejouer ces fictions : nous voulons parler des produits dérivés, parmi lesquels les figurines ou des poupées, répliques en miniature des personnages, les « artefacts fictionnels » (Saint-Gelais, 2011 : 74), c'est-à-dire les objets grandeur nature, comme directement prélevés dans l'univers fictionnel, tel un (faux) sabre laser issu de *Star Wars* ou d'une baguette magique en provenance de *Harry Potter*, ou encore les déguisements conçus pour que les enfants puissent incarner les héros de leurs dessins animés ou séries favoris. L'objectif est que les mondes ou univers fictionnels ainsi créés contaminent davantage les jeux enfantins, et Dauphagne de préciser au moins cinq rôles de la fiction pour les industries culturelles, même s'il ne met pas en face les travaux empiriques pour les justifier : « la fiction comme argument publicitaire », « la fiction comme élément de jeu », « la fiction comme effet de monde », « la fiction comme vecteur d'occupation médiatique », et « la fiction comme guide d'acquisition et de collection » (Dauphagne, 2011 : §14). Si les produits dérivés ne datent pas de cette époque si l'on pense aux stratégies de la compagnie Disney dès les années 1930, les industries culturelles n'ont donc jamais autant joué sur le lien constitutif entre jeu et fiction que depuis les années 1970-1980, avec la production de dessins animés conçus expressément pour promouvoir la vente de jouets et figurines (*G.I. Joe*, *Les Maîtres de l'univers*, etc.), puis l'élaboration de campagnes pensées nativement comme cross-médiatiques, avec la déclinaison de l'univers fictionnel sur de nombreux supports (jouets, vêtements, sponsoring de produits alimentaires, DVD, jeux vidéos, etc.), voire transmédiatiques⁶⁸. Et à la logique inverse de dérivation de l'univers fictionnel initial, s'est même ajoutée depuis les années 1990 une logique de fictionnalisation de jouets suffisamment installés dans le paysage culturel, à l'image de Barbie qui a fait l'objet de novellisations et d'adaptations sous la forme de téléfilms en images de synthèse (Letourneux, 2008).

Irène Langlet fournit une autre illustration de ces transformations, à travers les jouets LEGO et sa gamme Bionicle, qui a constitué une narrativisation inédite des produits de la marque. Alors que les gammes précédentes, centrées sur la construction, s'appuyaient sur une comparaison avec le monde réel et des univers généralistes (la police, les pirates, etc.), les véhicules et figurines de la gamme Bionicles, lancée en 2000, ont pour la première fois été nommés et placés dans un univers lui aussi doté d'un nom, d'une histoire et d'une géographie, toutes ces informations étant distillées sur les boîtes des produits et les notices fournies, mais aussi par de multiples canaux (un site web officiel, de courts récits dans le

⁶⁸ Concept réélaboré et promu par le chercheur américain Henry Jenkins, il sert, dans une première approche, à désigner une narration qui serait construite à partir de produits médiatiques diffusés sur des supports différents, de façon complémentaire, et non simplement déclinée, c'est-à-dire répétée et adaptée, sur différents supports (Jenkins, 2006).

magazine officiel LEGO, des mini CD-Rom accompagnant les jouets, des romans, des bandes-dessinées, des jeux-vidéos, etc.). Cette stratégie transmédiatique a porté ses fruits au-delà du succès, en termes de ventes, de la gamme Bionicle, puisqu'elle a généré un fandom diversifié, avec un discours métafictionnel sur des forums, des démarches encyclopédiques sur des sites dédiés et des créations dérivées comme des plans non-officiels pour construire de nouveaux personnages, à partir d'une ou plusieurs boîtes existantes, ou même des fanfictions ; cette fictionnalisation s'est d'ailleurs poursuivie en intégrant à la marge une partie de cette créativité profane, avec l'apparition de personnages inventés par les fans dans les bandes-dessinées ou la commercialisation par LEGO d'une arme également imaginée par un amateur (Langlet, 2011)⁶⁹. Pour notre sujet en général, le cas des LEGO Bionicle est déjà intéressant en soi car il met en évidence que les fanfictions actuelles peuvent aussi trouver leur source d'inspiration dans des gammes de jouets, à condition toutefois qu'ils aient été eux aussi mis en fiction au préalable et bénéficié d'une promotion médiatique semblable. Mais ne perdons pas de vue notre approche généalogique appliquée aux jeux enfantins : en miroir, cet exemple souligne que les jouets n'ont pas tous le même potentiel fictionnel, même lorsqu'il s'agit des produits dérivés d'une histoire bien identifiable. Les médiations par lesquelles les jouets se présentent aux enfants (et à leurs parents) sont en effet essentiels, et la redondance médiatique comme la complémentarité des dispositifs dont a bénéficié la gamme Bionicles aurait été inimaginable quelques années plus tôt ; dès lors, il faut se garder de croire que les cas où les jeux d'enfants inspirés d'œuvres fictionnelles clairement identifiables aient été si nombreux avant ces mutations des industries culturelles, et des études de cas, si elles sont possibles, seront nécessaires pour avoir une image plus juste du passé.

De même que les jeux des cours de récréation, les jouets et plus généralement les jeux à destination de la jeunesse ne sont donc pas un vecteur si immédiat et transparent des transpositions ou des prolongations fictionnelles. Les différences d'âge, de milieux sociaux et de genre, qu'il faut aussi réintroduire dans ces analyses de la culture matérielle, font que tous les enfants n'ont évidemment pas les mêmes jouets à disposition dans leurs chambres : les produits dérivés ont par un exemple un coût plus élevé qu'un jouet semblable indépendant de toute franchise médiatique, ce qui peut les rendre inaccessibles pour certaines familles. De

⁶⁹ Ajoutons que les Bionicles ont inauguré d'autres changements dans la stratégie de LEGO, avec notamment la sortie de gammes sous licences, c'est-à-dire de kits de construction dérivés d'univers fictionnels existants, tels *Star Wars*, *Le Seigneur des Anneaux* ou *Harry Potter*, avec parfois des jeux vidéos dérivés de ces gammes. La saga *Harry Potter* présente donc le paradoxe d'avoir été déclinée en jeux vidéo sous deux licences différentes, la première détenue par Electronic Arts ayant donné lieu à huit jeux inspirés des films ainsi qu'un jeu inspiré du Quidditch, le sport pratiqué par les sorciers, la seconde, détenue par LEGO, ayant ajouté un premier jeu inspiré des quatre premiers films et un second inspiré des quatre suivant à la film.

surcroît, le jouet dérivé ne garantit pas des usages qui s'inscrivent toujours dans le parfait prolongement de la fiction originale : d'un côté, les enfants qui n'ont pu avoir accès aux produits estampillés « *Star Wars* » ont tout aussi bien pu jouer à *La Guerre des étoiles* à l'aide d'autres jouets ou d'objets détournés de leur fonction première, ou encore tout simplement grâce à leur imagination, dans le cas d'un jeu de rôle par exemple ; de l'autre, on sait que les produits dérivés ont pu être achetés et utilisés par un public plus âgé. Des adultes se sont par exemple appropriés les jouets officiels *Star Wars*, qu'ils aient joué avec durant leur enfance ou non : nous pensons à ces phénomènes de collection qui ont conduit certaines figurines à s'arracher à prix d'or entre fans (voir Sansweet, 2012), ou plus récemment, aux films de fans dont certains, tournés image par image, y recourent comme personnages (Young, 2008 : 82-97 en particulier). De même, les activités amateurs autour des LEGO Bionicles (mise en ligne de plans de construction alternatifs ou sites web encyclopédiques) ne sont pas le fait du seul public cible, relativement jeune (6-12 ans) de la gamme.

Ces dernières remarques indiquent qu'il reste un lourd travail de compilation et sans doute d'exploration pour savoir quelles formes ont prises par le passé les « activité[s] ludique[s] fictionnalisante[s] », pour parler comme Letourneux (2011 : §10), et préciser quelles populations les ont pratiquées. Effectivement, il est même possible de trouver des jeux dérivés de fiction dont les destinataires n'étaient absolument pas des enfants : entre autres, Françoise Lavocat mentionne l'existence d'un jeu de société du XVII^e siècle inspiré de *Roland Furieux* de l'Arioste (Lavocat, 2004 : 88)⁷⁰ et au XIX^e siècle, on trouvait aussi des jeux de l'oie aux couleurs des *Mystères de Paris* d'Eugène Sue (Letourneux, 2011 : §16). De la même façon, les jeux de rôle seraient encore une autre manière de montrer comment « l'engagement dans la fiction » (Caïra, 2007 : 10) peut se faire sur des modes variés et toucher des populations plus âgées, ici des adolescents et des jeunes adultes. L'ouvrage d'Olivier Caïra réfléchit précisément aux co-constructions fictionnelles qui ont lieu pendant les parties et révèle des joueurs encore plus dépendants de l'univers fictionnels où ils évoluent que dans le cas des jeux mobilisant des jouets dérivés (*ibid.*). Ces éléments de contextualisation historiques et sociologiques sur les jeux fictionnels qualifiés, sans doute trop rapidement, d'enfantins permettent donc de jeter un nouvel éclairage sur les fanfictions qui, malgré l'apparente naïveté du geste qui consiste à poursuivre son histoire préférée, ne constituent pas un acte régressif vers l'enfance. Au contraire, ce geste ludique semble finalement présent face à de multiples expériences de la fiction et c'est sa concrétisation et

⁷⁰ Cet exemple est cité par Olivier Caïra dans son travail sur les jeux de rôle (Caïra, 2007 : 143-144).

son éventuelle expression publique qui peuvent prendre des formes variées. C'est ce que d'autres chercheurs montrent dans des théories plus générales de la réception de la fiction, qui prennent un tout autre relief après ces illustrations concrètes de jeux fictionnels.

b. La double nature de la réception fictionnelle

L'écrivain et universitaire Michel Picard, dans une perspective plus strictement littéraire, bien qu'elle ne l'empêche pas des emprunts aux sciences sociales ou à la psychanalyse, soutient pour sa part que l'activité ludique se loge en réalité au cœur même du processus de lecture (Picard, 1986)⁷¹. S'appuyant sur les grands théoriciens du jeu (tels Huizinga, Winnicott, ou Caillois), il fait le postulat que l'acte de lecture repose sur la double dimension du jeu, entre « *game* » et « *playing* ». D'un côté, la lecture comme *game* implique de connaître et de suivre des règles pour être pleinement appréciée : c'est repérer l'application ou le dépassement des conventions liées à un genre littéraire, pouvoir observer l'utilisation de figures de style et en subodorer l'effet, ou encore, dans le déroulé d'une intrigue, adopter une attitude quasi-stratégique en identifiant les éléments qui œuvrent à son avancement, en construisant des hypothèses pour les confronter au texte ; ici, il y a donc pleinement conscience de l'existence d'un jeu et donc une distance vis-à-vis du contenu fictionnel. De l'autre, la lecture-*playing* est évasion, plongée dans l'imaginaire, donnant le sentiment de vivre une histoire et des événements par procuration et permettant une possible identification avec des personnages – ce que nous pourrions résumer par l'anglicisme « escapisme » –, et procure par conséquent un plaisir qui n'est plus d'ordre rationnel, mais du côté du spontané et du non structuré⁷².

Dans son ouvrage où il alterne entre l'approfondissement théorique de son hypothèse et les illustrations à partir de l'analyse de textes précis (dans des chapitres intercalaires qualifiés d'« interludes »), Picard a notamment pour objectif de montrer que cette distinction sous-tend implicitement l'opposition entre une certaine idée de la lecture « littéraire » des textes – celle des universitaires et des critiques –, et de la lecture privée – celle des non-spécialistes ou des lecteurs ordinaires. Loin de réifier cette partition, le chercheur souligne que la lecture associe

⁷¹ Nous appuyerons beaucoup ici sur le compte-rendu de *La lecture comme jeu, Essai sur la littérature* de Michel Picard réalisé par Martine Marzloff en mars 2007 pour le site de l'Institut Français de l'Éducation : <http://litterature.ens-lyon.fr/litterature/dossiers/theories-litteraires/reception/picard> (accédé le 1^{er} avril 2013) ; pour les besoins de la démonstration, nous nous contenterons cependant des analyses de Picard mettant en évidence les dimensions ludiques de la lecture, et n'entrerons pas dans le détail de leurs interprétations psychanalytiques, également traitées par le chercheur.

⁷² Le lecteur familier des *game studies* ou des théories du jeu aura peut-être repéré la variation opérée par Picard en préférant parler de *playing* plutôt que de *play* par opposition au *game* : le chercheur en est tout à fait conscient et souhaitait ajouter une dimension d'activité dans ce second versant de la lecture, le lecteur n'étant pas emporté passivement par ce qu'il lit, mais déjà engagé dans un début de jeu de rôle.

en réalité toujours ces deux dimensions et que c'est l'institution littéraire elle-même, et à plus forte raison depuis l'essor de la critique structuraliste, qui a contribué à placer la lecture littéraire uniquement du côté du *game*, et à dénier la part de plaisir et de distraction dans cette activité, ce qui n'est pas sans laisser penser au détachement identifié par Pierre Bourdieu chez les classes supérieures dans leurs pratiques de la culture (Bourdieu, 1979). Pour Picard, le jeu est le moyen idéal pour favoriser le retour de ce refoulé et renouveler la définition de la littérarité – ce qui fait qu'un texte est considéré comme littéraire et mérite une lecture littéraire – à partir des notions de lecture et de jeu : au-delà des critères extrinsèques à l'œuvre (la littérature décrétée par des acteurs institutionnels) et intrinsèques (au regard des qualités au texte), l'évaluation esthétique commence ainsi dès le moment de la réception, c'est-à-dire ici de la lecture, et dépend de l'expérience du lecteur qui se livrera à des comparaisons. Dans son cadre théorique, l'appréciation d'une œuvre n'est donc possible que si le lecteur a suffisamment « joué », ce qui ne renvoie pas à un pur jugement subjectif *hic et nunc*, c'est-à-dire à seule expérience individuelle, mais intègre la position sociale du lecteur, la manière dont il acquiesce des connaissances et des compétences et le regard réflexif qu'il porte sur celles-ci : pour Picard, « [m]ême intériorisé par l'écrivain, le jugement porté sur la partie jouée, ou en train, est un jugement social, collectif, s'appuyant virtuellement sur toutes les parties déjà jouées » (1986 : 242). Dès lors, plus il sera un joueur expérimenté, et plus il pourra profiter d'une nouvelle expérience de lecture, sur les deux tableaux du *game* et du *playing*, étant capable de juger si le texte lu rejoue en mieux (ou non) certains aspects de textes précédents, qu'il s'agisse d'un effort de réécriture délibéré ou non de la part de l'auteur.

En disant que « jouer le jeu de la lecture littéraire [...] c'est donc être capable d'apprécier la virtuosité exhibée, le jeu de l'interprète d'une partition connue » et que l'« amateur est nécessairement un *connaisseur* » (Picard, 1986 : 245), l'écrivain ne pensait sans doute pas avoir des paroles aussi prémonitoires pour les études sur les fans et pour notre sujet : le connaisseur peut en effet comparer les expériences de lecture tant du point de vue du *game* que du *playing*, ce qui n'exclut plus d'emblée les réceptions référentielles et liées au plaisir éprouvé lors de la lecture. D'une certaine façon, le chercheur fait donc se rejouer dans la lecture les mécanismes du jeu idéal-typique où l'enfant manipule des jouets fortement reliés à un univers fictionnel identifiable, tels les produits dérivés évoqués ci-dessus, mimant le geste qui préside à l'écriture des fanfictions. Alors qu'ils ne s'appuient aucunement sur Picard, nous avons effectivement été surpris par la proximité avec les propos de Matthieu Letourneux décrivant les jeux enfantins dans le contexte actuel saturé d'univers fictionnels complexes et généralement cross-médiatiques au point de constituer des « encyclopédies » :

C'est sur fond de cette encyclopédie produite par les récits que se dessineront les parties, lesquelles en rejoueront certains aspects, le joueur y apportant les variantes qu'appelleront ses intérêts, ses préoccupations, sa biographie ; en retour, chacune des parties jouées enrichira, du moins pour le joueur, l'univers de fiction poly-exploité qui lui sert de support (Letourneux, 2011 : §11)

Une appréhension de la lecture, et généralement de la réception fictionnelle à la manière d'un Picard, nous semble donc plus à même de dévoiler les processus par lesquels des fictions peuvent devenir la matière première d'autres activités sociales, que la simple analogie avec les jeux enfantins, dont nous venons de voir les limites : en faisant débiter le jeu, dans sa double dimension, dès l'acte de réception, Picard se situe en amont de ces autres pratiques dont les jeux, que l'on peut penser réservés à l'enfance, font partie.

La principale réserve qui pourra être adressée à Picard concernera, comme beaucoup de théories essentiellement littéraires ou philosophiques au sujet de la lecture, son postulat initial – la lecture comme jeu –, car il reste une hypothèse abstraite et spéculative, non fondée sur l'observation des processus cognitifs qui ont lieu chez le lecteur ou le récepteur d'une fiction. Il est vrai que le chercheur n'a pas mené sa démarche jusqu'au bout, puisqu'il l'illustre à partir d'extraits littéraires sélectionnés par ses soins, c'est-à-dire avec ses compétences de joueur très particulier, à la fois écrivain et universitaire, spécialiste de littérature, plutôt que de faire apparaître différents profils de joueurs, à partir d'une littérature secondaire bien choisie ou en menant de véritables enquêtes de réception, telles qu'elles étaient pratiquées outre-Manche par les *cultural studies*. Toutefois, avant de tomber dans l'uchronie (car Picard ne pouvait véritablement connaître ces études de réception, leurs résultats n'ayant commencé à être diffusés en France qu'au tournant des années 1990) ou de verser dans la science-fiction (en pensant à la manière dont les tenants du *Neuro-Literary Criticism* pourraient se saisir aujourd'hui de la proposition de Picard), il est utile de confronter ce modèle à quelques travaux empiriques existants pour en constater la valeur heuristique.

Nous pensons en particulier à l'étude d'Eliuh Katz et Tamar Liebes sur la diversité de l'acte de réception d'un même programme télévisuel, dont le terrain d'enquête était le public de la série télévisée *Dallas* : à partir d'une comparaison de sa réception dans trois pays (États-Unis, Israël et Japon), menée sur des *focus groups*, une des constantes a justement été l'observation d'au moins deux lectures du programme chez tout téléspectateur, à savoir d'un côté une lecture référentielle, lorsqu'il projette son existence et sa vie quotidienne dans les événements à l'écran ou se demande comment il aurait lui-même réagi à la place des protagonistes, comme s'il considérait ces derniers comme des êtres réels ; de l'autre, une lecture critique, lorsqu'avec recul, il est capable de repérer le fonctionnement narratif de la

série, ses conventions et ou de discuter les valeurs qu'elle véhicule (Liebes & Katz, 1990)⁷³. Dans un autre vocabulaire que celui de Picard, nous retrouvons bien les deux types de lecture que ce dernier a identifiés, mais un autre intérêt de cette enquête est surtout de montrer que si ces deux lectures coexistent, elles ne sont pas également réparties socialement : la lecture référentielle est dominante dans l'ensemble des discours recueillis, mais se renforce dans le discours des téléspectateurs issus des catégories les moins favorisées. Même si Picard en reste à définir dans l'absolu les excès d'une lecture « trop près » ou « trop loin » du texte, entre le lecteur qui est totalement dans l'illusion référentielle et celui qui prétend n'être jamais le dupe du jeu, nous voyons avec Katz et Liebes qu'il est possible de redonner une épaisseur sociologique à ces profils et aux situations intermédiaires.

Dès lors, un des apports du détour par le jeu fictionnel, cette fois pris dans son sens large et non plus du seul jeu enfantin, est de faire venir les sciences sociales sur un terrain où la focalisation sur les processus mentaux liés au besoin de fiction semblait largement les exclure. Même si les approches ethnographiques ou l'étude des cultures de l'enfance avaient déjà commencé à réintroduire les différences sociales et contextuelles, ainsi que les effets de groupes, la clé de notre deuxième ligne généalogique se trouve donc le repérage historique des formes de jeu fictionnel dès qu'il dépasse ce niveau presque infra-perceptible suggéré par la théorie de Picard : ainsi, il faut qu'il ait au minimum donné lieu à une verbalisation pour espérer en retrouver la trace, avant d'espérer rencontrer des pratiques culturelles, voire d'encore plus rares créations dérivées... Cette approche a surtout le mérite de ne pas exclure *a priori* certains jeux fictionnels, en privilégiant notamment la lecture-*game* sur la lecture *playing*, ou pour le dire plus simplement les réceptions informées et distancées des réceptions naïves et escapistes. La spéculation sur le destin d'un personnage de fiction, qu'elle fasse l'objet d'une discussion entre amis, d'un billet dans un fanzine ou sur un site Internet, n'est ici pas moins légitime qu'une analyse littéraire du schéma actantiel de l'œuvre, publiée dans une revue spécialisée ou prononcée dans un cours à l'université, afin de comprendre ce que les individus font de la fiction.

Comme le souligne Saint-Gelais dans le tout dernier chapitre de *Fictions transfuges*, la frontière entre les deux lectures n'est d'ailleurs jamais parfaitement étanche : la critique ou le méta-commentaire littéraire se prêtent finalement assez souvent au jeu de la transfictionnalité par exemple : cela peut être de manière « honteuse », quand, au détour d'un commentaire sont attribuées des caractéristiques psychologiques à certains personnages ou sont imaginés des

⁷³ Pour une synthèse critique de cette enquête, voir le compte-rendu réalisé par Dominique Pasquier (1991).

événements de leur passé pour expliquer leur comportement « actuel », ce qui rompt avec une certaine idée de la critique, théoriquement imperméable à l'illusion référentielle ; à l'inverse, d'autres s'y adonnent de façon plus « avouée », comme dans l'« holmésologie », production des amateurs du détective de Conan Doyle, sur laquelle nous reviendrons dans ce chapitre, où l'on fait comme si le personnage avait réellement existé, ou comme chez Pierre Bayard, qui « refait » l'enquête de certains romans policiers, comme *Le Chien des Baskerville* ou *Le Meurtre de Roger Ackroyd* et aboutit à des conclusions différentes (Bayard, 1998 & 2008). Il ne s'agit pas de situations où le critique a baissé la garde, c'est-à-dire où il s'adonnerait lui aussi à la lecture naïve – que d'aucuns n'hésiteraient pas à qualifier également de « populaire » – en tombant alors dans l'illusion référentielle, mais à nouveau de l'inévitable cohabitation des deux types de lecture dans toute réception (Saint-Gelais, 2011 : 435-532).

Pour expliquer cette proximité, le chercheur québécois suggère que dans l'acte de lire, tout lecteur se livre à de la « parafictionnalisation », c'est-à-dire à la production d'énoncés « paraphrastiques, synthétiques ou conjectur[aux] », qui ne se trouvent pas dans le texte lu, mais qui sont indispensables à la poursuite de lecture (Saint-Gelais, 2011 : 458). C'est une autre manière de parler des jeux fictionnels minimaux, et dans ce cas, la parafictionnalisation reste le plus souvent intérieure et singulière au lecteur, les énoncés parafictionnels étant moins prononcés que seulement pensés. L'objectif d'une recherche sociohistorique sera par conséquent de savoir à quelles occasions et pour quelles raisons la parafictionnalisation peut dépasser ce stade, s'exprimer publiquement et servir de fondement à d'autres activités. Il nous semble que nous touchons alors du doigt le plus petit dénominateur commun des créations dérivées, mais nous resterons donc loin, dans ce mémoire, de pouvoir remplir toutes les cases d'une généalogie des jeux fictionnels, au regard du niveau de détail auquel ils peuvent se présenter. Saint-Gelais les repère pour sa part jusque dans l'activité de la critique littéraire, avec d'ailleurs des variations importantes selon les contextes historiques, puisqu'au moins jusqu'au XVII^e siècle par exemple, les énoncés transfictionnels étaient en quelque sorte constitutifs de la critique, comme dans l'essai que Valincour a produit sur *La Princesse de Clèves* en 1678 (Saint-Gelais, 2011 : 471-482). Entre les jeux fictionnels qui demeureront intériorisés et la critique, éventuellement universitaire, il reste un éventail de pratiques à explorer, recoupant une part de la sociohistoire des créations dérivées que nous visons, mais excédant les limites de ce mémoire : les éclairages que nous serons néanmoins en mesure de fournir réaffirmeront la nécessité pour les sciences sociales de discuter l'apparente anhistoricité des fonctions de la fiction.

c. Les risques d'un invariant anthropologique

Il faut effectivement éviter de se retrouver dans une situation encore plus relativiste qu'avant la réflexion de Derecho, où ce ne serait plus toute la littérature qui préfigurerait les fanfictions, mais finalement un nombre incalculable de pratiques, le besoin de fiction et les jeux fictionnels étant observables de façon universelle. Nous avons déjà commencé infléchir cette proposition grâce aux études récentes sur le jeu enfantin en rappelant que certains déterminants externes à la fiction pouvaient être des catalyseurs de ces pratiques ludiques, à l'image des variables sociologiques ou des stratégies des industries culturelles ; parallèlement, la manière dont la critique littéraire qui a pu verser dans la transfictionnalité a été décriée à partir du XIX^e et surtout au XX^e siècle – avec en particulier les attaques récurrentes contre les dangers de l'illusion référentielle – rappelle que les effets de la fiction ne sont pas tous admissibles socialement. Dans le prolongement de ces premières observations, l'historicisation de notre deuxième échelon généalogique suppose dès lors une plus grande attention aux possibilités d'expression des jeux fictionnels, car elles sont loin d'avoir été constantes au cours de l'histoire des sociétés occidentales. Un peu à la manière dont les fans ont été traités (et continuent parfois de l'être) dans l'imaginaire collectif, les lecteurs chez qui prédominent le versant *playing* de la lecture, c'est-à-dire une consommation fictionnelle tournée vers l'évasion, ont régulièrement encouru le risque d'apparaître comme des lecteurs pathologiques : de Don Quichotte à Emma Bovary, la littérature elle-même n'est-elle pas constellée de lecteurs confondant fiction et réalité, interprétant leur vie quotidienne à l'aide de schémas empruntés à des histoires lues antérieurement ou selon le comportement de personnages imaginaires qui les ont marqués ? Plus encore, les dangers de la fiction et en premier lieu du roman n'ont-ils pas été dénoncés régulièrement, avec au passage la dénonciation de publics apparemment plus susceptibles d'être influencés que d'autres par les « mauvaises lectures » ?

Les études littéraires ont déjà balisé ce terrain avec des travaux sur les différents argumentaires convoqués pour critiquer la fiction romanesque et son influence supposée sur les individus ; aussi, nous n'en rappellerons que quelques temps forts. Les romans ont par exemple trouvé d'importants détracteurs au XVII^e siècle, avec, entre autres, Boileau, Sorel ou Furetière qui attaquaient le manque de « réalisme » des romans de chevalerie ou des romans pastoraux : ils détourneraient les lecteurs des activités plus sérieuses, et en raison des émotions trop intenses qu'ils déclenchent, ils les priveraient de leur énergie et les inciteraient à la paresse (Niderst, 1995 : 52-56). Au XVIII^e siècle, le discours médical est également

mobilisé pour dénoncer les effets délétères de certains romans sur le corps et l'esprit des lecteurs. Au XIX^e siècle enfin, c'est la « littérature industrielle », selon l'expression de Sainte-Beuve, c'est-à-dire le roman feuilleton qui fait l'objet de critiques à partir des années 1830, cette fois parce que son réalisme va au-delà des limites de la moralité et parce qu'il répond trop aux attentes du public, devenu « de masse » (Lyon-Caen, 2006). Dans toutes ces situations, le roman est vu comme dangereux au point de nécessiter la protection des esprits influençables par la fiction, tels les lecteurs populaires au XIX^e siècle, ou de façon récurrente, les lectrices, à propos desquelles Sandrine Aragon a mené une étude au long cours de leurs représentations littéraires, du milieu du XVII^e au milieu du XIX^e siècle : si la cible a changé au fil du temps (la vierge folle, la précieuse, le bas-bleu, etc.), les nombreux aprioris sur les lectures appropriées pour du lectorat féminin ont eu la vie dure, d'où des risques de stigmatisation dès qu'il y avait écart à la norme (Aragon, 2004).

Ces discours et représentations touchant aux « mauvaises lectures » se doublent d'une appréciation inégale selon les périodes des intrigues, c'est-à-dire de la manière dont les écrivains savent gérer le rythme, créer du suspense ou encore agencer les rebondissements de leurs histoires. Le travail que mène Raphaël Baroni sur la tension narrative, étendu plus récemment à la question de la valeur de l'intrigue justement, commence à révéler les évolutions au sein des discours critiques sur la littérature : en France en particulier, depuis le XIX^e siècle et plus encore lorsque l'analyse littéraire structuraliste a été à son faite dans l'après-guerre, la capacité des œuvres fictionnelles à happer le lecteur par son tempo a été presque totalement évacuée dans la détermination de leur valeur littéraire, tandis que cela reste un déterminant important pour les critiques anglo-saxons par exemple (Baroni, 2012). Or, même si la perspective du chercheur suisse s'arrête pour l'instant au XIX^e siècle, elle permet d'envisager à nouveau l'existence d'une pression sociale réfrénant l'exposition des engagements vis-à-vis des textes de fiction, au moins dans les milieux où ce déni de l'intrigue a pu être répandu, ce qui appelle des prolongements aux investigations sociohistoriques de Baroni.

Plus généralement, il faudrait savoir de quelle manière ces contextes intellectuels fréquemment hostiles à l'abandon de soi dans la fiction et à l'expression du plaisir que l'on peut éprouver à son contact, ont pu ou non contraindre les pratiques réelles. Cela revient à déterminer comment les lectures inappropriées ont été jugées et parfois réprimées, à observer quelles pratiques ont dû rester confinées aux espaces privés, et à l'inverse, quels espaces ont trouvé certains lecteurs pour s'adonner à des jeux fondés sur leurs fictions de prédilection. Enfin, n'y a-t-il pas eu des fictions qui ont été, malgré tout, plus propices à des réceptions

référentielles et/ou escapistes, ce qui a pu s'observer dans l'apparition ou la résurgence de certaines activités des lecteurs ? L'histoire et la sociologie des émotions seraient des alliés de taille pour répondre à ces questions, en mettant en évidence les contextes ou les groupes sociaux où il a été autorisé d'afficher ses réactions suite à la lecture de fictions. Pour rejoindre nos discussions précédentes, il s'agirait de comprendre pourquoi ce qui peut être toléré dans les jeux enfantins, comme se prendre pour un personnage de fiction ou s'imaginer vivre dans un univers fictionnel, peut être en revanche regardé avec suspicion, voire réprobation si c'est le fait d'individus plus âgés, à l'image des discours qui dénonçaient les jeux de rôle dans les années 1990 (Caïra, 2007).

Dans cette perspective, le second XVIII^e siècle apparaît par exemple comme un tournant en ce qui concerne le rapport des lecteurs à la fiction, et cela simultanément dans plusieurs sociétés européennes. En effet, tandis que le roman est un genre encore en quête de légitimité (et dont nous avons brièvement évoqué les contempteurs), la période est aussi propice à son épanouissement, repérable dans le succès populaire de plusieurs œuvres recourant à la forme épistolaire, et surtout dans les réactions de lecteurs exprimées avec une intensité et une visibilité sans précédent. Il faut ainsi rapprocher la réception de romans de Samuel Richardson *Pamela* (paru en 1740) et *Clarissa* (1747-1748) en Angleterre, celle de *Julie ou la nouvelle Héloïse* (1761) de Jean-Jacques Rousseau en France ou encore celle de *Les souffrances du jeune Werther* (1786) de Goethe dans ce qui ne s'appelle pas encore l'Allemagne. Malgré tout ce qui peut être dit à l'époque sur les illusions de la fiction et sur la dangerosité des romans, de très nombreux lecteurs vont « dévorer » ces livres et ne plus hésiter, pour une partie d'entre eux, à manifester les émotions qu'ils ont ressenties à la lecture, voire leur totale identification aux personnages. Cela transparaît en particulier dans les lettres à l'écrivain, pratique nouvelle que susciteront justement ces quatre romans : pour le cas que nous connaissons le mieux, à savoir les lettres adressées à Rousseau, il est fascinant de découvrir tous ces lecteurs et lectrices ordinaires dévoiler les effusions de larmes que leur a causées le roman ou leur empathie pour les personnages de Saint-Preux ou de Julie (Trousson, 2011) ; leurs missives sont donc des témoignages précieux de lectures largement référentielles et indiquent que les choses sont en train de changer dans l'expression publique des jeux fictionnels. Nous pouvons de même évoquer la « fièvre de Werther » qui agite une partie de la jeunesse allemande : le roman de Goethe conduit en effet à des comportements mimétiques, des jeunes gens s'évertuant à porter les mêmes vêtements que Werther ou, de façon plus dramatique, en se suicidant dans les mêmes circonstances (Bell, 2011).

Les raisons pour lesquelles ces quatre œuvres passionnent autant de lecteurs, même au-delà de leurs espaces linguistiques respectifs⁷⁴, et selon des modalités assez proches, ne sont pas encore complètement établies et sont certainement multiples. Partant, nous nous méfions des analyses qui déduisent du seul pouvoir des textes les transformations en cours, à l'instar de l'historienne Lynn Hunt qui trouve dans les romans de Richardson et avant tout dans celui de Rousseau les fondements d'un élargissement de l'empathie, terreau du principe d'égalité qui sera défendu à la Révolution et préfiguration des Droits de l'Homme (Hunt, 2013 [1989]) : si le fait de lire des lettres écrites supposément par des hommes et des femmes de conditions sociales variées a pu faciliter l'identification des lecteurs avec ces personnages, Hunt en extrapole des prises de conscience politique sans doute exagérées, d'autant qu'il faut rester prudent avec l'influence des écrits, même des livres d'idées, au regard des conditions concrètes de leur lecture ou de leur non-lecture, comme l'a montré Roger Chartier, exactement pour la même période (1990). De la même façon, il est certain qu'il faudrait étudier le rôle l'épistolarité dans cette implication des lecteurs, en raison de ses va-et-vient entre réel et fiction : les lettres ne relèvent pas de la narration classique, mais sont des artefacts fictionnels, comme dérobés à l'univers que le roman donne à voir, afin que l'expression des sentiments paraissent plus authentique ; de plus, les écrivains aiment à laisser planer le doute sur leur statut de simple découvreur d'une correspondance réelle ou bien d'inventeur. Cependant, ces propriétés internes aux œuvres ne suffisent pas à expliquer pourquoi il a été soudainement plus acceptable d'exprimer son engagement fictionnel, au moins dans certaines pratiques comme la lettre à l'écrivain... Toujours est-il que la réception particulière de ces romans vient nuancer à son tour la naturalité et l'universalité des jeux fictionnels visibles dans la société et augure des recherches supplémentaires qui seront nécessaires pour en fournir une chronologie sur le temps long.

Au travers de cette seconde ligne généalogique, encore très lacunaire, nous avons malgré tout grandement précisé le passé des créations dérivées et des fanfictions : ce n'est pas l'écriture de fanfictions ou de transfictions qui est une constante anthropologique, mais le besoin et la capacité des hommes à s'engager dans certaines histoires, en particulier par une forme de réception à la fois critique et référentielle. C'est sur cette base, que l'on peut interpréter comme un jeu, que peuvent naître des activités métafictionnelles et créatives, mais elles sont loin de concerner tous les récepteurs et s'inscrivent surtout dans des contextes qui

⁷⁴ Il faudrait évoquer le destin varié de leurs traductions européennes, ainsi que leurs influences mutuelles et successives...

peuvent leur être plus ou moins favorables. Les sciences sociales sont donc à même d'éclairer des processus qui trouvent leur origine dans l'esprit des individus au moment de la réception, à la fois en documentant les pratiques qui en découlent et en mettant en évidence les raisons pour lesquelles elles prennent telle ou telle forme, ce que nous avons vu à travers l'approfondissement de divers jeux fictionnels. Mais dans le prolongement de ces premières analyses, leur apport est indispensable pour déterminer comment ces pratiques peuvent devenir collectives et indiquer quelles œuvres ont le plus de chances de les susciter.

D. Œuvres à succès et dynamiques lectorales

Les appropriations d'univers fictionnels ne sont en effet pas qu'une affaire individuelle, comme semblent le confirmer l'organisation et les formes de sociabilités qui sous-tendent les fanfictions actuelles : cette dimension collective ne peut donc être ignorée pour les périodes antérieures aux années 1960, d'autant qu'elle ne s'est pas manifestée de manière unique. Le troisième échelon de notre approche généalogique se situe par conséquent dans cet élargissement qui n'est pas que quantitatif : à quels moments historiques des fictions identifiables ont-elles réussi à susciter des reprises fictionnelles dépassant la sphère privée et ralliant des groupes de lecteurs ou de spectateurs ? De façon plus opératoire, nous pensons que c'est l'occasion de revenir sur l'histoire des œuvres et de leur réception, pour réinterroger notamment la notion de succès (artistique, littéraire, etc.) et les éventuelles mobilisations collectives qui l'accompagnent.

Dans le droit fil des nuances que nous avons apportées à l'universalité du besoin de fiction, un constat d'une apparente banalité doit ainsi retenir toute notre attention : toutes les œuvres ne réussissent pas à susciter des formes d'engouements collectifs autour d'elles, et encore plus rares sont celles à avoir entraîné dans leur sillage l'apparition de créations dérivées. Par exemple, seule une minorité ont été suivies de pratiques transfictionnelles, et, même dans ce cas, celles-ci ne s'inscrivaient pas nécessairement au sein d'une réception partagée de l'œuvre. Les larges succès sont rares, et parfois à retardement, mais c'est à travers eux qu'ont le plus de chances d'émerger des formes de célébration de l'œuvre et des pratiques discursives, voire créatives à son sujet – ce que d'aucuns désigneraient comme un « culte »⁷⁵ –, nourrissant à leur tour l'ampleur du succès, dans une sorte de cercle vertueux ; de nos jours, le tableau n'a pas changé d'ailleurs, puisque, si nous ne dénions pas l'existence

⁷⁵ Le terme, plutôt galvaudé en raison de son intense usage médiatique, reste très utilisé par les *fan studies*. Cf. Hills, 2002 : 115-171 ; Le Guern, 2002 ; Gwenllian-Jones & Pearson, 2004 ; Abbott, 2010. Néanmoins, ses connotations religieuses peuvent conduire à de réelles surinterprétations (voir Maigret, 2002), ce qui explique pourquoi nous ne l'utiliserons que de façon limitée.

de quelques fandoms autour d'œuvres ou d'auteurs plus anciens et passés dans le domaine public – nous le verrons ci-après avec l'exemple de Jane Austen –, il reste que les sources dominantes d'inspiration pour les fanfictions sont les succès médiatiques du moment (et qui sont encore protégés par le droit d'auteur...). Il nous faut donc commencer à désacraliser ces rencontres apparemment magiques et exceptionnelles entre une œuvre et son (ou ses) public(s) : celles-ci n'ont tout simplement pas toujours été possibles historiquement et peuvent être en partie provoquées par certains acteurs et dispositifs, institutionnels ou économiques, même si les différentes stratégies, émanant notamment des auteurs ou de leurs éditeurs, n'ont jamais été un gage absolu de réussite.

1. Vers la naissance des publics

a. Pluralité des réceptions communes et immédiates

Pour pouvoir observer des créations dérivées et en particulier des activités qui pourraient s'apparenter de près ou de loin à de la fanfiction, il est effectivement nécessaire que les œuvres n'aient pas seulement suscité des enthousiasmes individuels, mais bien des engouements collectifs – avant de parler d'engouements « populaires » ou « de masse » à partir du XIX^e siècle. Cependant, les conditions, ne serait-ce que matérielles, n'ont pas toujours été réunies pour qu'il y ait conscience, chez plusieurs personnes, d'une réception commune autour d'une même œuvre (sans qu'elle soit forcément identique), et que se rencontrent ces jeux fictionnels, dont nous venons de brosser un premier portrait.

Cela ne se réduit pas à une question numérique ou de compétences chez les récepteurs : certaines œuvres se prêtent plus facilement, et presque par définition, à une réception collective, en suscitant par là des engagements fictionnels également collectifs ; nous pensons entre autres au spectacle vivant et plus particulièrement au théâtre, puisque c'est d'abord là que la notion moderne de public, entendue comme l'ensemble des spectateurs d'une pièce, prend forme (Jouhaud, 1988 : 860). L'évolution historique du genre théâtral et le déroulement actuel des représentations ont tendance à le faire oublier, mais le théâtre a été par le passé une pratique culturelle des plus populaires, où étaient observables des comportements parfois très participatifs, comme lorsque des spectateurs réagissaient spontanément à l'histoire et aux personnages qu'il leur était donné de voir. Lawrence Levine, au travers du matériau empirique qu'il a utilisé dans *Culture d'en haut*, *Culture d'en bas*, évoque par exemple pour les États-Unis, l'agitation durant les représentations des pièces shakespeariennes du XVIII^e jusqu'à la fin du XIX^e siècle, quand le public était plus varié socialement et avant que les théâtres n'adoptent des règles de fonctionnement plus policées. Comme le défend Levine, le

dramaturge britannique a pu alors un temps être une référence culturelle populaire aux États-Unis parce que la manière dont ses pièces étaient interprétées – avec jeu mélodramatique des acteurs, mises en scène parfois spectaculaires, modernisation partielle du texte et inclusion dans des programmes souvent éclectiques, entre farces et numéros visuels – était propice à déclencher émotions et passions chez une partie des spectateurs, comme on a pu le dire des séances de cinéma par la suite, lorsque la distance entre les récepteurs et l'œuvre semble se réduire (Levine, 2010 [1990]). Pour la France, les exemples de réceptions participatives ne manquent pas non plus : le théâtre de foire des XVII^e et XVIII^e siècles, avec son public très hétérogène sur le plan social et sa programmation hétéroclite et populaire (scènes dialoguées ponctuées d'intermèdes, comédies à ariettes, parodies, farces, comme le rappelle Dominique Pasquier⁷⁶) encourage les spectateurs à prendre position face à des intrigues et des personnages fortement stéréotypés – l'influence de la *commedia dell'arte* y est pleinement assumée – et appelle même à la participation directe du public, lorsqu'à plusieurs reprises, le pouvoir royal tente mettre un frein à ces spectacles : au début du XVIII^e siècle par exemple, les théâtres de foire n'ont plus le droit de jouer en français, et c'est parfois aux spectateurs de lire des écriteaux pour compléter les répliques des acteurs (Pasquier, 2013 : 124). Cette réactivité du public se retrouve au même moment, quoique dans une moindre mesure, dans les « théâtres de ville » : dans ces salles, encore inaccessibles pour les classes les plus pauvres sous l'Ancien Régime, le parterre est composé de spectateurs, uniquement masculins, qui sont dans l'obligation de rester debout jusqu'en 1770 ; or, c'est là que peuvent naître agitation et emportements pendant les représentations, bien qu'ils résultent davantage de jugements esthétiques, touchant moins au déroulement de l'intrigue qu'au jeu des acteurs ou à la qualité des pièces (*ibid.* : 120-124). Cette veine participative perdurera d'ailleurs après la Révolution, avec la multiplication des salles de théâtre, en particulier à Paris, et leur démocratisation, les spectateurs d'origine populaire passant du parterre au poulailler, et ce n'est que l'augmentation du prix des billets ou l'existence de spectacles concurrents et meilleur marché, comme le café-concert ou le *music-hall*, qui éloignera à nouveau cette catégorie sociale du théâtre à la fin du XIX^e siècle (Charle, 2008).

⁷⁶ Dans son rapport sur les sorties au théâtre, Pasquier souligne plus généralement que le processus, observé par Levine aux États-Unis, de reprise en main du théâtre par les élites culturelles et, en quelque sorte, de pacification des représentations, est « à la fois plus précoce et moins homogène » en raison de « la segmentation plus grande des audiences et [d'] une certaine cohabitation entre différentes formes théâtrales » : le « théâtre de cour », c'est-à-dire sous mécénat royal (au XVII^e surtout), puis d'autres « grands » de l'époque (plutôt au XVIII^e), où il n'y a aucune mixité sociale, place au centre les réactions du mécène et ne tolère pas les emportements vulgaires pour l'action qui a lieu sur scène (Pasquier, 2013 : 120-124).

Dans notre quête des différentes formes de jeux fictionnels, ces formes de participation collective face à des œuvres littéraires présentent toutefois l'inconvénient de se réduire au moment de la représentation et de ne pas toujours relever d'un jeu avec la fiction représentée, puisque des facteurs essentiels de la théâtralisation, comme la prestation des acteurs ou les choix de mise en scène, participent également des réactions du public. En outre, elles semblent accréditer l'idée d'un partage social de la réception, avec des emballements nécessairement spontanés et incontrôlés de la part des foules les moins éduquées et les moins fortunées, et un accueil distancié des pièces chez les classes supérieures : sans nier l'existence de genres davantage destinés à des publics plus populaires ou plébiscités par eux, au regard de la programmation du théâtre de foire de l'Ancien régime ou du « théâtre de boulevard » à partir du XIX^e siècle, nous pensons toutefois qu'il faut se méfier d'une image aussi caricaturale. La vogue des « théâtres de société » au XVIII^e siècle nous montre par exemple des membres de la bonne société se réunir en petit comité, sans la pesanteur de l'étiquette encore en vigueur lors des représentations du théâtre de cour, afin d'apprécier ensemble des spectacles, parfois joués par des amateurs et auxquels il leur arrivait même de participer ; Madame de Graffigny en a laissé des témoignages précieux dans sa correspondance et raconte notamment comment elle a passé une journée (et une nuit !) de février 1739 à jouer des pièces de théâtre et des opéras en compagnie de Madame du Châtelet (voir Plagnol-Diéval *et al.*, 2005 et en particulier Simonin, 2005). S'il ne s'agit pas encore d'engouements populaires, car ces pratiques ne concernent qu'une frange très restreinte de la société, cette « théâtromanie », pour reprendre l'expression souvent employée par les spécialistes de théâtre du XVIII^e siècle, est bien le fait d'individus qui se prennent aussi au jeu de la fiction, des œuvres devenant au passage le support de pratiques de sociabilité. Ce genre de pratiques entre donc tout à fait dans le cadre de notre troisième ligne généalogique, qui consiste à retrouver la trace d'engagements pour des univers fictionnels avec des caractéristiques semblables : une réaction à des œuvres identifiables et, si possible, créées par des contemporains, des engagements qui dépassent le strict moment de la réception, des pratiques collectives et en partie organisées...

Si nous n'excluons pas que certaines pièces de théâtre aient pu y parvenir, nous venons aussi de voir qu'elles étaient les limites, notamment temporelles, des réactions que leurs représentations suscitaient, et c'est pourquoi nous avons été amené à considérer les autres réservoirs de fictions, à commencer par les récits en prose et en particulier les romans. Les travaux historiques invitent toutefois à ne pas plaquer nos perceptions contemporaines quant à la production littéraire romanesque sur les époques passées : le roman n'a en effet été

considéré comme un genre littéraire légitime qu'au XIX^e siècle seulement⁷⁷, tandis que ses formes les plus populaires ont subi et subissent encore les foudres de féroces détracteurs, comme nous l'avons noté précédemment. Il n'a par conséquent pas toujours été possible pour les lecteurs de romans (ou de ce qui n'en prenait pas encore le nom) de révéler qu'une fiction les avaient emportés, de découvrir que d'autres avaient partagé les mêmes émotions, voire les mêmes jeux fictionnels, et de concevoir alors des activités communes. En outre, il ne faut pas se focaliser sur ces seuls obstacles normatifs et souligner que des difficultés très prosaïques ont longtemps empêché la constitution de publics autour d'œuvres de fiction en prose, à savoir le degré d'alphabétisation de la population et son accès direct aux ouvrages.

b. Les conditions de la lecture

Une présupposé récurrent des historiens les plus vastes sur les fanfictions, de ceux qui s'attachent à exhumer les transfictions les plus anciennes, est effectivement de faire comme si les textes sources qui ont donné lieu à des dérivations avaient chaque fois été des références culturelles amplement partagées : c'est à la fois risquer l'anachronisme en donnant à certaines œuvres et à certains personnages fictionnels la « trivialité » qu'ils n'ont pu que rarement acquérir avant l'avènement de la culture de masse⁷⁸, et forcer les traits de la culture médiatique actuelle où les produits qui deviennent « cultes », ne le sont généralement que de manière très locale, socialement comme géographiquement parlant ; en d'autres termes, toutes les fictions n'ont pas accouché d'un Sherlock Holmes ou d'un Superman !

Certes, il serait faux de croire qu'au Moyen-âge, à l'époque moderne, ou à tout autre moment, les catégories populaires aient eu un répertoire fictionnel totalement indépendant de celui des élites, fondé uniquement sur leurs propres traditions orales de récit par exemple. Il faut compter avec les contaminations mutuelles, dont le théâtre de foire et son public varié nous donnent une bonne illustration⁷⁹, ou avec l'existence de quelques récits connus de tous, à l'image de ceux issus des textes religieux, longtemps transmis par l'intermédiaire des clercs et par une imagerie foisonnante, des éléments de décoration des intérieurs aristocratiques au décor des églises qui ont touché un public très large. De la même façon, pour ce qui est de la

⁷⁷ En 1740, le roman ne représente que 2,6 % du marché du livre (Horellou-Lafarge & Segré, 2007 : 35), et sur les 900 titres de fiction en prose parus dans la première moitié du XVIII^e siècle, le terme n'est employé qu'une demi-douzaine de fois, et une seule avant 1740 (Pomeau & Ehrard, 1999).

⁷⁸ Nous empruntons à nouveau la notion d'Yves Jeanneret, même s'il s'est placé à un niveau supérieur de généralité : les « expériences esthétiques », desquelles relèvent les composantes de la fiction, ne sont qu'un exemple d'« êtres culturels » dont il étudie la circulation sociale (Jeanneret, 2008).

⁷⁹ Les analyses de Michel de Certeau où a été introduite l'idée de « braconnage textuel », sont justement au cœur de la naissance des *fan studies* et du travail séminal de Jenkins, révèlent aussi l'ancienneté et la diversité de ces échanges (de Certeau, 2001 [1980] ; voir aussi Maigret, 2000).

fiction en prose à proprement parler, Roger Chartier rappelle qu'au début du XVII^e siècle, avant même la parution de la seconde partie, les personnages du *Don Quichotte* étaient connus en Espagne et même en Europe au-delà du cercle de ses lecteurs par « la présence des personnages dans des fêtes de cour ou des carnavals, la circulation de représentations iconographiques de scènes du roman, l'adaptation pour des représentations théâtrales, mais aussi la lecture fragmentée du texte rendue possible par sa structure en chapitres »⁸⁰. Ces exemples sont révélateurs, car ils montrent l'importance de certaines « médiations » (*ibid.*) pour qu'apparaissent des formes d'appropriation d'univers fictionnels, en particulier la déclinaison de cet univers sur différents supports ou la fragmentation et la répétition de l'œuvre initiale.

Cependant, les paraboles bibliques ou l'œuvre de Cervantès font plutôt figure d'exceptions. S'il y a bien eu sous l'Ancien Régime des intermédiaires lettrés pour donner accès à des textes à une population qui dans sa grande majorité ne savait pas lire, ce n'était pas la fiction, loin d'être considérée comme un genre édifiant, qui était transmise en priorité. Les (lents) progrès de l'alphabétisation et les questions de diffusion des ouvrages doivent donc être ajoutés à l'équation pour que soient réunies les conditions de l'éclosion d'engouements collectifs autour d'univers fictionnels d'une certaine échelle. Rappelons qu'en France, les processus de démocratisation de la lecture ne s'accélérent véritablement qu'à partir du tournant des XVII^e et XVIII^e siècles avec l'augmentation du nombre d'écoles et surtout la démultiplication des objets de lecture : périodiques, pamphlets, libelles s'ajoutent à la circulation accrue de livres grâce à des éditions bon marché et au colportage, à l'image de la « Bibliothèque bleue » – en référence à la couleur de ces livres publiés à Troyes à partir du XVII^e siècle (*cf.* Hébrard, 2003 [1985] ; Mandrou, 1985 [1964]) – qui apporte les premiers livres en français dans les foyers modestes des campagnes. Ce qu'on a l'habitude de décrire comme la « révolution de l'imprimé » n'est donc pas une transformation soudaine, conséquence directe de l'invention de Gutenberg, mais un processus long qui demandait une baisse des coûts de fabrication des textes imprimés, l'existence de publications à destination d'un lectorat plus large et surtout des lecteurs en capacité de les comprendre.

Au moment de la Révolution française, ce sont ainsi 50 % des Français et 30 % des Françaises qui ont appris à lire, et ce n'est qu'au XIX^e siècle, où l'éducation du citoyen devient un véritable enjeu d'État, que s'accélère la transition, puisqu'en 1890, 90 % de la population est maintenant alphabétisée (Horellou-Lafarge & Segré, 2007 : 27-36). Du point

⁸⁰ Extrait d'un entretien donné par l'historien pour le site *La vie des idées*, réalisé par Ivan Jabloncka, publié le 29 septembre 2008 : <http://www.laviedesidees.fr/Le-livre-son-passe-son-avenir.html> (accédé le 15 juin 2013).

de vue de la réception, difficile par conséquent de trouver avant le XVIII^e siècle des engouements collectifs d'une certaine ampleur, c'est-à-dire qui dépassent l'entre-soi aristocratique et éventuellement bourgeois, pour des fictions contemporaines en prose : le nombre de lecteurs limité, la circulation des livres ainsi que les manières de lire ont été des freins évidents. Au XVII^e siècle encore, seuls les romans de chevalerie commencent à avoir un lectorat populaire grâce à la Bibliothèque bleue notamment, tandis que les romans contemporains, qui relèvent d'un genre mineur et essentiellement mondain, ne touchent qu'un public choisi et restreint.

c. L'engouement collectif et ses manifestations

À l'inverse, le siècle des Lumières voit l'accumulation de plusieurs facteurs en faveur d'engagements plus massifs et surtout plus visibles de la part des lecteurs, ce dont *Julie ou la nouvelle Héloïse* fournit un riche exemple, comme nous avons déjà commencé à le voir. Avant même les grands succès littéraires du XIX^e siècle, il n'est en effet pas usurpé de parler de ce roman comme du grand *bestseller* du XVIII^e, au regard du nombre de ses éditions, soit près de deux par an en français entre 1761, l'année de sa première parution, et 1800. Bien que les catégories les plus rurales et les populaires n'en fassent pas encore partie, ses lecteurs sont donc nombreux et surtout d'origines sociales variées : les témoignages rapportent que les cabinets de lecture louent les différents tomes au jour et même à l'heure, ce qui permet à des individus qui ne pouvaient s'acheter les exemplaires de le lire malgré tout⁸¹.

Par ailleurs, le succès n'est pas que quantitatif : pour l'historien Robert Darnton, le roman épistolaire de Rousseau s'inscrit dans la « fureur de lire » du second XVIII^e siècle, lorsque les lecteurs lisent plus, face à une offre croissante et des supports diversifiés, tout en incarnant le retour d'une forme de lecture intensive où le texte est lu et relu, voire appris par cœur et récité, alors qu'il ne s'agit plus d'un texte sacré (Darnton, 2011 [1984]). En d'autres termes, pour une partie des lecteurs, on ne lit pas le texte de Rousseau comme n'importe quel autre livre et c'est ce rapport particulier à la fiction qui peut aussi donner l'envie d'écrire. Nous l'avons dit en effet, aucun écrivain n'aura encore jamais autant reçu de lettres de la part de ses lecteurs : tout ce courrier n'est par conséquent pas seulement intéressant pour son contenu, mais aussi par son ampleur ; il témoigne que des œuvres romanesques peuvent, à partir de cette époque, susciter des adhésions qui traversent plusieurs couches sociales et quel que soit d'ailleurs le jugement moral et intellectuel encore porté sur ce genre de littérature,

⁸¹ Il ne s'agit donc pas d'une nouveauté propre au XIX^e siècle comme semblent le défendre Cooper-Richet et Mollier (2002).

matérialisant une partie du public de l'œuvre de Rousseau (voir également Labrosse, 1985). C'est donc au travers de ces lettres qu'il faudrait tenter de retrouver l'existence de communautés de lecteurs qui ont partagé des réceptions similaires du roman et peut-être élaboré ensemble des jeux fictionnels : il ne s'agit pas de dire qu'elles n'ont pas existé auparavant, mais la période représente un changement d'échelle et de démographie pour les formes de sociabilités littéraires entre lecteurs, réservées jusque-là aux élites en ce qui concerne celles dérivées d'œuvres contemporaines, comme dans le cas des pratiques salonniers des XVII^e et XVIII^e siècles, où effectivement avaient déjà lieu discussions et « divertissements » à propos d'œuvres de fiction en vogue à ce moment-là (cf. Lilti, 2005).

À travers la réception de la *Nouvelle Héloïse*, nous voyons donc émerger des publics, dans un sens très moderne, puisque des lecteurs, qui ne partagent ni le même milieu, ni le même réseau d'interconnaissance, expérimentent malgré tout la réception d'un même texte, avec des réactions en partie communes, et cela à partir d'une œuvre de fiction contemporaine : c'est particulièrement sensible à travers ces lettres à l'auteur qui manifestent un attachement à l'univers fictionnel créé par Rousseau, en particulier à ses personnages, et qui révèlent des lectures, souvent plus référentielles que critiques, similaires. La part de lecture critique a beau peut-être avoir été plus importante chez certains lecteurs, issus par exemple de l'aristocratie ou ayant bénéficié d'une éducation plus poussée, au point que l'on puisse repérer plusieurs « communautés interprétatives », au sens de Stanley Fish (2007 [1980]), mais une exploration plus poussée des lettres reçues par Rousseau, qui viennent de bénéficier de leur première édition (Trousson, 2011), s'avèrera nécessaire pour mieux les identifier. Il reste que nous y voyons toujours un des exemples les plus précoces et marquants de créations dérivées, avec de réelles potentialités fictionnelles. Plusieurs missives contiennent des considérations transfictionnelles, par exemple sur ce qu'aurait dû faire ou ne pas faire un des personnages, et certains lecteurs ont visiblement sauté le pas en allant vers narration : souvenons-nous du texte de Louis-Sébastien Mercier cité au tout début de cette partie, et mentionnons aussi l'existence de quelques tentatives plus étendues pour compléter le roman de Rousseau, comme *Henriette de Wolmar, ou la mère jalouse de sa fille, histoire véritable pour servir de suite à La Nouvelle Héloïse* de Brument en 1768 ou *La Dernière Héloïse* d'un certain Dauphin en 1784, même si, à la différence de Mercier, nous ne disposons pas, et peut-être ne disposerons-nous jamais, d'éléments pour faire le lien avec une réception affective du texte initial.

Dans notre perspective historique, il faudrait dès lors comparer les cas où des auteurs ont par la suite reçu un courrier en provenance d'un aussi large public et où la teneur des

lettres a également été référentielle, voire transfictionnelle. La difficulté est qu'il s'agit en réalité un champ de recherche encore en pleine gestation, en particulier en France : si les chercheurs en histoire ou en littérature sont au fait de ces lettres à l'écrivain, ils ne les citent en général qu'en passant, comme un signe du succès de certaines œuvres ou de certains auteurs, et ne les étudient pas pour elles-mêmes ; au mieux, se limitent-ils à l'analyse des lettres émanant des épistoliers les plus illustres, et seuls des éditions plus complètes de la correspondance des auteurs, lorsqu'elles sont réalisables, peuvent renverser la perspective. Pour le XVIII^e siècle par exemple, l'édition de la correspondance de Bernardin de Saint-Pierre est actuellement en cours⁸², et il faudra encore attendre pour en découvrir davantage sur les lecteurs qui lui ont écrit après la publication de *Paul et Virginie* en 1787. Pour le XIX^e siècle, le courrier reçu par Eugène Sue ou Honoré de Balzac commence à être mieux connu, grâce à l'édition partielle qu'en a fait Jean-Pierre Galvan pour le premier auteur (1999) et grâce à la précieuse étude de Judith Lyon-Caen qui compare les deux cas (2006).

La chercheuse y souligne, entre autres, les différences entre au moins deux grands « types » de correspondants, la femme amoureuse et l'écrivain aspirant, mais ce n'est pas forcément là que se dessinent les communautés interprétatives. Elle repère ainsi dans les courriers deux rapports à la « vérité romanesque » : l'un où l'épistolier rapporte la fiction à sa situation particulière et y expose « sa » vérité, parce qu'il s'est reconnu dans le roman et qu'il veut éventuellement servir d'exemple pour le prochain ou sa suite (dans le cas des feuilletonnants *Mystères de Paris* de Sue) ; l'autre où c'est l'intrigue du roman qui a fait réfléchir le lecteur sur des événements contemporains et l'a engagé dans une réflexion sociale ou politique. Cela réaffirme tout l'intérêt de cet objet d'enquête qui donne à voir les différents modèles de réception en actes, toujours avec cette ambivalence entre référentialité et critique, et tout en les confrontant aux appartenances sociologiques des lecteurs, lorsque celles-ci sont connues. Lyon-Caen met également en évidence les évolutions quant à la représentation de l'expérience de lecture, telle qu'elle transparaît dans les lettres : cessant d'être « romantique », c'est-à-dire avec pour dominante l'émotion, l'épanchement et l'évasion, à l'image du modèle donné par Rousseau dans la *Nouvelle Héloïse*, elle est plutôt bourgeoise ou lettrée, c'est-à-dire solitaire, éventuellement intense, mais toujours avec recul, en évitant l'illusion référentielle (*ibid.* : 122). Nous retrouvons par là l'importance des représentations touchant à l'engagement dans la fiction, dont les courriers donnent à voir les possibles déclinaisons, et c'est pourquoi il serait essentiel de disposer de davantage d'exemples, pour d'autres auteurs notamment.

⁸² Voir l'état du projet hébergé sur le site consacré aux humanités digitales de la période des Lumières Electronic Enlightments : <http://www.e-enlightenment.com/coffeehouse/project/saintpierre2008/> (accédé le 15 juillet 2013).

Cependant, ce type de travail est plutôt isolé, même si les auteurs ayant connu un important succès sont pourtant nombreux au XIX^e siècle. Lyon-Caen mentionne pour sa part les lettres à François-René de Châteaubriand ou à George Sand, mais il n'existe pas, à notre connaissance, d'étude aussi approfondie sur la correspondance reçue par ces grands écrivains de la part de lecteurs ordinaires⁸³. Plus encore, Sue n'est pas le seul romancier populaire et feuilletoniste, à avoir reçu un courrier abondant : malheureusement, en raison du statut « paralittéraire » des œuvres concernées, la marche a été lente pour la pleine intégration de la littérature populaire au sein des études littéraires, d'où un déficit de recherches sur ces lecteurs qui osaient écrire au romancier pour lui demander certains aménagements ou pour influencer sur le destin de tel ou tel personnage entre les épisodes. De même qu'en Angleterre, Charles Dickens a reçu de nombreuses lettres de lecteurs – qu'il a hélas pour la plupart brûlées – et qui pouvaient l'influencer dans la progression de certaines de ces œuvres⁸⁴, *quid* des courriers qu'ont pu recevoir les Dumas, Féval et autres Ponson du Terrail, pour ne citer que quelques noms encore connus aujourd'hui ? Est-ce encore dû au retard français en matière d'études historiques de réception ou bien à cause de l'absence d'archives ? Même dans ce dernier cas, il ne serait pas rédhitoire de se demander, par l'intermédiaire d'autres sources, si ces lettres ont eu une influence sur la manière d'écrire de ces feuilletonistes en vogue au XIX^e siècle, comme cela a été fait pour Dickens, Sue ou Balzac.

Plus généralement, si la littérature populaire francophone est de mieux en mieux connue grâce à sa réhabilitation académique depuis trente à quarante ans et grâce à la constitution d'associations ou de réseaux de chercheurs⁸⁵, la question de son public a été abordée de manière trop hétérogène pour pouvoir en tirer des enseignements à l'échelle de cette thèse. Dans les synthèses, la lecture est parfois réduite à une consommation, éventuellement de masse, ce qui est un obstacle pour différencier les réceptions ; à l'inverse, face à la multitude d'études de détail sur des œuvres issues des différents de la littérature populaire, il nous a été

⁸³ Le numéro 27 de la revue *Textuel*, intitulé « Écrire à l'écrivain » (1994), apporte sans doute des éclairages utiles, mais nous n'avons pu y avoir accès.

⁸⁴ Contrairement à d'autres auteurs de feuilletons contemporains, Dickens pouvait en effet se lancer dans la publication d'un roman sans l'avoir auparavant écrit en entier, comme le rappelle Jennifer Hayward dans un travail sur la sérialité qui met en parallèle les romans de ce dernier, les *comic strips* des années 1930 ou les *soap operas* télévisuels (Hayward, 2009 [1997] : en part. 1-83). Ces fictions qui s'écrivent « dans l'ignorance de leur fin » pour reprendre la belle expression de Marc Escola, et sur lesquelles le chercheur français mène actuellement une partie de ses recherches, seront sans doute à isoler et à étudier de plus près à l'avenir, car elles semblent détenir une réelle capacité à susciter des engagements de la part de leurs publics.

⁸⁵ Pour la France, citons entre autres l'Association des Amis du Roman Populaire (fondée en 1984) et ses publications, même si elle n'est pas composée que d'universitaires (<http://www.fictionbis.com/rocambole/pages/index.php> ; accédé le 15 juillet 2013), ou l'association « Littératures Populaires et Culture médiatique », fondée en 2011, mais résultante de la coordination de chercheurs depuis 1995 (<http://www.flsh.unilim.fr/lpcm/> ; accédé le 15 juillet 2013).

difficile, faute de temps et de boussole, d'identifier et plus encore de sérier tout ce qui concernait des formes de réception actives, débouchant le cas échéant sur des activités collectives. Pour l'instant, seule la recherche menée par Anne-Marie Thiesse dans les années 1980 surnage pour nous, de par sa méthodologie et sa fine analyse des pratiques de lecture par des lecteurs d'origine populaire des romans populaires du second XIX^e et du début du XX^e siècle. Or, l'historienne met clairement en évidence des cas d'appropriation des romans-feuilletons de l'époque, en particulier chez les lectrices qui découpaient le rez-de-chaussée des journaux où étaient imprimés les épisodes et reconstituaient un « livre » en les cousant ; les entretiens qu'elle a par ailleurs menés dans des maisons de retraite auprès de lecteurs concrets confirment aussi l'existence de formes de sociabilités autour de ces lectures, à l'image des discussions informelles entre voisins sur les événements qui venaient d'être lus, ou de leurs échanges de textes, lorsque les foyers lisaient des journaux différents (Thiesse, 2000 [1984] : 10-79). Cette précieuse enquête nous fait donc découvrir d'autres formes d'engagements collectifs pour des fictions et suscite la curiosité pour les périodes antérieures.

Il faudra donc encore arpenter de nombreux travaux et sans doute attendre que de nouvelles recherches soient lancées pour avoir une idée de la variété des activités et des créations dérivées que les fictions ont pu inspirer, et à plus forte raison, pour découvrir de quelle manière certains publics ont fini par s'organiser en collectifs plus ou moins formels. Le goût pour une même œuvre et les jeux fictionnels qui l'accompagnent ont en effet conduit à des rapprochements entre récepteurs et à des formes de sociabilités, probablement plus tôt qu'on ne le pense et un peu plus stables que les dialogues informels, mais là encore, les connaissances à leur sujet sont inégales. De cette manière, il semble que les cas à disposition soient mieux connus pour l'Angleterre : nous verrons par exemple dans la seconde partie de chapitre de manière détaillée comment les œuvres de Jane Austen ou les aventures de Sherlock Holmes écrites par Arthur Conan Doyle ont suscité de véritables fan-clubs avant l'heure à la fin du XIX^e et au début du XX^e siècle. Dickens pourrait aussi être à nouveau mobilisé en raison de la centaine de « Pickwick Clubs » qui se sont créés suite au succès de son premier roman-feuilleton *Les papiers posthumes du Pickwick Club* (*The Posthumous Papers of the Pickwick Club*) en 1836-1837, en Angleterre et aux États-Unis, à savoir des clubs de *gentlemen* sur le modèle de celui décrit par l'écrivain dans le roman. Mais ce sont aussi des clubs *ad hoc* qui ont repris ce nom et l'univers fictionnel attenant, comme nous en a laissé le témoignage indirecte de Louisa May Alcott au chapitre 10 des *Quatre filles du*

docteur March en 1868⁸⁶ : derrière la description des réunions hebdomadaires de ses quatre héroïnes où, chaque samedi, affublées de badges portant les initiales « P.C. » et se donnant les noms des personnages de Dickens, elles s’amusent à confectionner un journal amateur, intitulé le « *Pickwick Portfolio* », dans lequel elles « publient » de courts poèmes et pièces de fiction, ainsi que quelques éléments d’actualité, la romancière dépeint en réalité des activités qu’elle a partagé quelques années plus tôt avec ses propres sœurs, comme l’ont montré ses biographes (Shealy, 1992 : 15 ; Myerson & Shealy, 1997 : 338-341). À l’exception de la transfictionnalité, puisque les brochures fabriquées par les sœurs March ou Alcott ne contenaient pas de prolongements narratifs au *Pickwick Club* de Dickens, nous retrouvons ici les différentes dimensions mises en avant dans notre deuxième approche généalogique comme le jeu de rôles ou la production de créations dérivées, soit ici la petite brochure fabriquée par les quatre sœurs⁸⁷.

En revanche, difficile de trouver des exemples similaires en France pour le XIX^e siècle : est-ce par manque de travaux ou tout simplement parce que ce genre d’activité n’a pas eu lieu dans le contexte culturel français ? Nos connaissances actuelles ne nous permettent pas d’y répondre. Pourtant, il y aurait au moins des recherches à mener sur les « sociétés d’amis d’auteurs », dont l’histoire et le fonctionnement sont peu documentés : ne sont-elles que des inventions du XX^e siècle (et parfois de sa toute fin⁸⁸) ou y a-t-il eu des formes d’association qui les ont anticipées ? ne fonctionnent-elles que sur le modèle de la société savante, certes ouverte aux amateurs, mais centrée sur l’analyse critique, ou certaines abritent-elles des activités à dimension fictionnelle ? Il nous a semblé rencontrer ici un véritable angle mort des enquêtes francophones sur l’histoire de la réception – à moins d’être à la recherche de chimères – et nous ne pouvons qu’espérer découvrir d’aussi beaux cas d’école au détour de prochaines lectures ou à l’occasion de la parution de nouveaux travaux.

Nous avons commencé ici à donner corps aux engouements collectifs qui se dissimulent derrière le label de « succès littéraire » et identifié certaines des conditions concrètes pour qu’ils puissent advenir, même si nous achoppons encore sur l’identification de toutes leurs manifestations, faute de suffisamment d’études sur le sujet. Le développement des

⁸⁶ Le texte original est accessible en ligne sur le site Wikisource : http://en.wikisource.org/wiki/Little_Women/Chapter_10 (consulté le 15 mars 2013).

⁸⁷ L’encyclopédie en ligne Fanlore, à qui nous avons emprunté cet exemple, nous semble néanmoins le surinterpréter : non seulement il faut mettre en parallèle cette représentation littéraire et l’activité réelle des sœurs Alcott pour lui donner une plus grande validité et, au regard de notre précédent parcours, nous pensons qu’il est trop rapide d’y voir un des premiers exemples de fanfiction et de fanzine... Voir l’article « Fanfic in “Little Women” » (http://fanlore.org/wiki/Fanfic_in_%27Little_Women%27 ; accédé le 15 juillet 2013).

⁸⁸ Voir un annuaire de ces sociétés sur le site de la librairie Nicaise (<http://www.amis-auteurs-nicaise.gallimard.fr/index.htm> ; accédé le 15 juillet 2013).

compétences des lecteurs, en termes de lecture mais aussi d'écriture, sont des conditions nécessaires pour qu'existent des publics susceptibles d'abriter des pratiques collectives autour d'œuvres de fiction contemporaines, ce qui a d'ailleurs signifié un élargissement des jeux fictionnels pour les publics populaires, au-delà des histoires traditionnellement partagées. Toutefois, il ne faut pas projeter les raisons de ces engouements littéraires uniquement du côté des récepteurs, puisqu'il a fallu en miroir que les auteurs eux-mêmes considèrent qu'ils avaient en face d'eux des publics, au sens moderne du terme : or, pour Hélène Merlin, par exemple, le basculement commence déjà au XVII^e siècle, quand des écrivains mobilisent justement l'idée de « public », altérant le sens qu'avait le mot auparavant, pour justifier de la qualité de leurs œuvres, en particulier à l'occasion de la « querelle du Cid » (Merlin-Kajman, 1994). Nous ne nous engagerons pas dans une discussion sur cette thèse car cela excéderait de loin nos connaissances sur l'histoire littéraire, mais nous en retiendrons que la production littéraire elle-même a pu installer des œuvres en position de développer des communautés lecteurs, voire d'admirateurs autour d'elles, ce que notre troisième branche généalogique doit absolument prendre en considération.

2. Les stratégies du succès : événements et célébrités littéraires

Pour être complet, il faudrait reconstituer le cheminement historique qui a permis à des écrivains et des éditeurs de jouer un rôle dans la fabrication de certains succès. Cela passe par un retour sur la constitution d'une stature de l'auteur, avec un rôle qui excède sa fonction artistique, et par l'autonomisation relative du champ littéraire à partir du XVII^e siècle, avec une apogée au XIX^e. Nous ne pouvons toutefois, dans l'espace et le temps qui nous sont impartis développer ce pan important de la réflexion en sociologie de la littérature, d'autant que les spécificités nationales sont un frein aux généralisations rapides ; nous nous permettrons donc de renvoyer notamment au cours d'Antoine Compagnon, intitulé « Qu'est-ce qu'un auteur ? »⁸⁹, qui revient sur ce cheminement sinueux, essentiellement pour la France, grâce à la synthèse de travaux majeurs parmi lesquels ceux de Paul Bénichou, Michel Foucault (sur la fonction-auteur), Pierre Bourdieu ou encore d'Alain Viala⁹⁰. Dans cette genèse sur laquelle il existe toujours des débats⁹¹, la formation du droit d'auteur, avec les débuts de sa formalisation au XVIII^e siècle, est également décisive, car elle apporte aux

⁸⁹ Disponible sur le site Fabula : <http://www.fabula.org/compagnon/auteur.php> (accédé le 15 avril 2013).

⁹⁰ Voir notamment Bénichou, 1996 [1973] ; Bourdieu, 1992 ; Foucault, 1969 ; Viala, 1985.

⁹¹ Voir par exemple Vaillant, 2012 où la sacralisation de l'auteur et l'autonomie du champ littéraire au XIX^e siècle apparaissent comme le résultat d'un processus beaucoup moins linéaire que ne le laissent penser les ouvrages précédemment cités, dès lors que l'on prend mieux en compte les évolutions médiatiques et politiques de la période.

écrivains et à leurs ayants droits des moyens pour exercer un contrôle sur l'exploitation de leurs œuvres, là encore avec des variantes nationales si l'on pense aux différents équilibres entre droit moral et droit patrimonial dans le Code de la propriété intellectuelle français ou dans les législations sur le *copyright* anglo-saxonnes. Comme le montre Elisabeth Judge, le XVIII^e siècle anglais est un moment de bascule pour les auteurs qui voyaient leurs personnages réapparaître dans des continuations non autorisées : elle repère, chez des auteurs comme Richardson, la coexistence des argumentaires sur l'attachement à leurs personnages (la propriété, la paternité, etc.) et souligne que la législation mise en place, plus tôt qu'en France d'ailleurs, ne leur donnaient pas encore les moyens de lutter contre ces œuvres dérivées (Judge, 2009) ; nous retrouvons donc au passage des problématiques envisagées dans *Fictions transfuges* par Saint-Gelais, mais ici à partir d'une perspective juridique. Cela incite bien à explorer davantage les succès littéraires du point de vue des engouements collectifs qu'ils suscitent, mais en insistant ici sur les acteurs du champ littéraire, ce qui dépasse le seul potentiel interne aux œuvres.

Au cours de ce processus en effet, certains auteurs ont pu progressivement jouer de leur notoriété pour favoriser le bon accueil de leurs œuvres et se créer en partie les conditions du succès. Ne nous privons pas d'utiliser à nouveau l'exemple de la *Nouvelle Héloïse*, car la période qui a entouré la parution de cette fiction ferait presque passer Rousseau pour un maître dans l'art du *teasing* et de la promotion marketing. En des termes moins anachroniques, Christophe Van Staen – que nous suivons de près dans ces paragraphes – parle plutôt d'une « véritable stratégie d'auteur » reposant sur plusieurs « effet[s] d'annonce » (2012) : dans les années 1750, l'écrivain genevois est en effet déjà connu du public francophone, notamment pour ses premiers écrits philosophiques et paradoxalement pour sa critique des apparences et de « tout ce qui peut éloigner l'homme de sa vérité naturelle » (*ibid.*), à commencer par les divertissements dont font partie les romans ! Dès lors, à partir du moment où s'ébruite son nouveau projet, il ne peut qu'attiser la curiosité des lecteurs de ses précédentes œuvres : des rumeurs courent à ce sujet dès 1756 quand, résidant chez Mme d'Epinay à Montmorency, il délaisse temporairement ses ambitions d'écritures « sérieuses » pour une vie champêtre et rédige effectivement les premières pages de sa fiction ; s'il fait part ensuite, en 1757-1758, de l'avancement de son roman à des proches comme Diderot (à qui il fait lire les deux premières parties en 1757), Mme d'Epinay, Grimm ou Sophie d'Houdetot, l'annonce va devenir publique lorsqu'il mentionne, au détour d'une note dans sa *Lettre sur les spectacles* en 1758, que son manuscrit est prêt. Son éditeur, installé à Amsterdam, prolonge

d'ailleurs la démarche en faisant publier en 1760 une annonce publicitaire avec un résumé dans le *Journal des sçavans*, le plus ancien périodique littéraire et scientifique européen.

La publication du roman subissant plusieurs retards (voir aussi sur ce point Trousson, 1988), une édition pirate circule tout d'abord à Paris la *Nouvelle Héloïse* fin 1760 et début 1761, ce qui accroît encore l'intérêt pour la publication officielle (et correcte) à venir. C'est chose faite en février, avec en parallèle une préface supplémentaire de l'écrivain, publiée dans une brochure séparée et chez un autre éditeur, où Rousseau, comme le rappelle Van Staens, « brouill[e...] les pistes » : d'un côté, il se déclare seulement l'éditeur des lettres qui composent le roman ; de l'autre, il pourrait bien être lui-même l'un des protagonistes, donnant une dimension autobiographique à l'œuvre. Ces procédés, en particulier le premier, ne sont pas une nouveauté pour les romans épistolaires en vogue au XVIII^e siècle, mais leur inclusion dans une préface séparée est inédite, et ajoute encore à l'attrait que peut exercer le texte *a priori*. L'auteur participe aussi à prolonger cet attrait, tout d'abord en faisant publier en mars 1761 un *Recueil d'estampes*, pour servir d'illustrations à son roman – ce sera effectif dans une nouvelle édition en 1764 qui associera le texte et les images –, voire davantage, puisque, comme l'ont montré plusieurs spécialistes de Rousseau dont Yannick Séité (2002), les estampes offrent de nouvelles perspectives sur certains épisodes : non seulement *La Nouvelle Héloïse* devient un produit multimédiatique grâce à cette initiative, mais ces estampes donnent l'occasion d'observer un cas d'adaptation transfictionnelle qui passe du texte aux images, soit le chemin inverse de beaucoup de fanfictions inspirées de produits audiovisuels récents. Enfin, le prolongement du roman qu'il avait réservé à Madame de Luxembourg, *Les Amours de Milord Edouard Bomston* – qui, comme son titre l'indique, traite des aventures vécues par l'un des protagonistes de la *Nouvelle Héloïse*, Edouard Bomston – est publié à titre posthume en 1780, et constitue, selon Van Staen, un moyen de répondre aux attentes d'un « lectorat avide de suppléments et d'informations additionnelles sur le destin des personnages » (2012).

Tous ces éléments offrent un éclairage complémentaire sur le succès de la *Nouvelle Héloïse* et révèlent que l'engagement des lecteurs pour cette fiction n'est pas un pur effet du texte. Grâce à cet ensemble de procédés – pour lesquels il est probablement exagéré de parler de stratégie coordonnée néanmoins –, la fiction a commencé à être anticipée avant même la mise à disposition du texte, et disposait de plusieurs biais, en partie redondants, pour atteindre les futurs lecteurs. Une recherche sur la sociologie des publics qui ont été le plus réceptifs à ces signaux serait justement très précieuse, car elle permettrait d'évaluer le rôle de cette promotion jusque dans cette extériorisation accrue de l'engagement fictionnel, dont nous avons déjà parlé à plusieurs reprises en particulier avec le courrier à l'écrivain, et d'observer

son poids inégal selon les groupes sociaux, selon le lieu de résidence, selon le sexe, etc. Même si avec *Julie ou la Nouvelle Héloïse*, nous sommes, il est vrai, face à un cas exceptionnel de triomphe littéraire, tous ces à-côtés du roman invitent à reconsidérer les autres exemples de succès littéraires et continuent de faire du XVIII^e siècle un moment de bascule pour notre sujet.

Nous pensons ainsi, quelques années auparavant mais en Angleterre cette fois, à la réception du roman de Richardson *Pamela ou la vertu récompensée* à propos duquel existent des études qui font souvent cruellement défaut, en France par exemple, dans le cas des œuvres fictionnelles : là encore, le roman épistolaire à succès n'a pas seulement eu un grand nombre de lecteurs, mais un réel écho social qui s'est traduit dans les années 1740 par l'existence de produits dérivés (comme des illustrations, des éventails, des jeux de cartes ou même une exposition de personnages de cire), d'une dizaine de dérivations (entre continuations, pastiches et parodies) et d'encore plus de prises de position, dans les sermons de certains hommes d'église ou par voie de presse, entre pamelistes et anti-pamelistes (Turner, 1994 ; Keymer & Sabor, 2005). De plus, Richardson n'a pas été totalement étranger à ces manifestations d'enthousiasme pour ou contre le comportement de son héroïne : comme dans beaucoup de romans épistolaires, il fait croire à l'authenticité des lettres collectées ; il réagit à la controverse en faisant des révisions lors des éditions successives, ce qui est aussi un moyen de relancer les ventes ; Keymer et Sabor suggèrent aussi que Richardson a pu être impliqué dans la publication d'une version érotique du roman, *Pamela Censored* en 1741, à la fois défenseur d'une position pameliste et matériel de promotion pour la quatrième édition du roman original (Keymer & Sabor, 2005 : 32-37). Les considérations marchandes traversent donc parfois complètement les succès littéraires – la situation actuelle n'en est que la confirmation – et c'est pourquoi il faut avoir une perspective beaucoup plus générale sur les conditions qui permettent à des fictions de séduire et d'engager leurs récepteurs.

Parce que le statut social auquel ils peuvent prétendre le leur permet désormais et parce qu'il existe en face d'eux une base de lecteurs suffisamment importante et susceptible de suivre leur trajectoire littéraire, des auteurs commencent donc à orchestrer la sortie de leurs ouvrages comme des événements et à entretenir éventuellement l'engouement. Notre troisième échelon généalogique doit donc se nourrir des travaux qui intègrent la célébrité des écrivains, comme un vecteur participant à la trivialisation de certaines fictions : il nous semble dès lors que deux courants de recherche mériteraient ici d'être croisés, à savoir les approches en termes de stratégies ou de postures d'auteurs d'une part, dont l'inspiration première se trouve souvent dans la théorie du champ littéraire de Pierre Bourdieu et qui est plus familière

dans le domaine francophone (cf. Meizoz, 2007), et d'autre part, les *celebrity studies* anglo-saxonnes, branche des *cultural studies*, aujourd'hui bien installée, au regard par exemple de l'existence de manuels, de cours et de conférences scientifiques sur cette seule appellation⁹². Comme nous l'avons vu avec Rousseau, l'engagement des publics pour certaines œuvres est parfois dû au seul « nom » de l'auteur, capable d'aimer les lecteurs et de susciter des émotions qui redoubleront celles dues à la lecture de la fiction : la ferveur des déclarations d'admiration et même d'amour que l'écrivain genevois pouvait lire dans les lettres qu'il recevait n'auraient ainsi rien à envier à l'adulation, voire à l'hystérie dont témoignent les fans vis-à-vis de certains artistes musicaux aujourd'hui⁹³. Ajoutons, pour achever ce tableau sur *La Nouvelle Héloïse*, que l'écrivain envisageait de publier cette correspondance issue de lecteurs ordinaires, ce qui aurait encore alimenté le succès de son roman et mis en évidence les jeux fictionnels communs de nombreux individus.

Les connaissances sur d'autres auteurs existent, mais elles ont le défaut d'être encore relativement éparpillées au sein de recherches plus générales sur l'histoire littéraire ou centrées à l'inverse sur la trajectoire biographique de ces différents auteurs : les « cultes à l'écrivain » – quoique nous ayons quelques réserves sur l'expression –, ou les phénomènes de médiatisation des œuvres (et leurs effets), en particulier avant le XIX^e siècle, restent selon nous sous-étudiés. S'il y a bien quelques travaux qui ont osé prendre au sérieux la figure, socialement construite, de certains grands écrivains, ils restent rares et plutôt issus d'une tradition de recherche anglo-saxonne⁹⁴ : les différents régimes de célébrité ou de popularité restent donc un terrain largement en friche pour l'histoire de la réception, et il faudra de nouvelles recherches pour déterminer les moments où ils ont une influence sur l'émergence d'engagements médiatiques.

Dans la recherche francophone, une des pistes récentes les plus prometteuses est toutefois l'exploration de la notion d'« événement littéraire » et de sa fabrication, à l'image des contributions à l'ouvrage, dirigé par Corinne Saminadayar-Perrin, *Qu'est-ce qu'un événement littéraire au XIX^e siècle ?* (2008). En effet, même en l'absence de notoriété pour

⁹² On trouvera la réalisation ponctuelle de ce rapprochement dans l'ouvrage de Nathalie Heinich où il y a une réflexion sur les différents régimes de célébrité, au travers de la notion de capital de visibilité (Heinich, 2012).

⁹³ Nous renvoyons à nouveau le lecteur à ces courriers récemment édités (Trousson, 2011) ou à une intervention enregistrée de Raymond Trousson, leur compilateur et préfacier, au moment de la sortie de l'ouvrage et qui transmet bien l'intensité du culte voué à Rousseau : <http://vimeo.com/38373935> et <http://vimeo.com/38783948> (accédé le 15 juillet 2013).

⁹⁴ Nous pensons à ceux sur la « *bardolatry* », c'est-à-dire la célébration de Shakespeare ou encore à ceux sur la « *byronmania* », pour le poète Byron cette fois. En France, si la critique littéraire a elle aussi forgé les termes d'« hugolâtrie » et d'« hugophobie » par exemple, nous avons été étonné que l'évolution historique de la popularité du « grand » écrivain français reste un aspect secondaire des recherches sur l'auteur, même s'il est possible que certaines références nous aient échappé...

l'auteur ou même en l'absence de nom d'auteur, il est possible de faire gonfler l'attente autour de la sortie d'une œuvre et là encore d'anticiper l'engagement des lecteurs : au XIX^e siècle par exemple, le rôle de la presse est essentiel pour annoncer les parutions, les positionner par avance dans le champ littéraire et susciter par conséquent des attentes chez les lecteurs. Il faut compter enfin sur les effets cumulatifs des événements successifs, comme quand un romancier qui a connu un premier succès va publier son prochain opus ou son prochain épisode si l'on parle du roman feuilleton : c'est le retour d'une forme de sérialité supplémentaire – c'est-à-dire en plus de la série fictionnelle – qui peut redoubler l'engagement des lecteurs fidèles pour l'univers fictionnel, ou capitaliser sur le succès passé pour en attirer de nouveaux.

Nous voyons par conséquent que les médiations qui permettent à certaines œuvres fictionnelles de circuler socialement prennent des chemins variés et qui ne tiennent pas qu'à leur contenu. Si le succès n'est jamais complètement prévisible, il existe de multiples moyens pour favoriser l'existence d'une demande, c'est-à-dire d'un public en attente de l'œuvre et plus encore de son univers fictionnel, et celle-ci peut même être entretenue sur le moyen et le long terme à l'aide de stratégies éditoriales qui n'ont pas attendu la période récente pour commencer à fonctionner, comme l'effet d'annonce ou la marchandisation de produits dérivés. Les engouements collectifs ne sont ainsi pas totalement spontanés et ne sont donc jamais des jeux fictionnels simplement passés à une plus large échelle.

Ce troisième axe généalogique a ainsi le mérite de décaler le regard par rapport à l'approche individuelle du précédent. Nous avons ici entrevu l'influence des conditions matérielles, institutionnelles et médiatiques pour qu'existent des engouements collectifs d'une certaine ampleur, à l'intérieur desquels peut se loger la production de créations dérivées : le public d'une œuvre fictionnelle n'est jamais un ensemble d'individus qu'il suffirait d'activer ; il faut que s'instaurent les conditions d'une réception partagée qui vont de l'accès à certaines compétences chez les récepteurs à la préparation médiatique de ce public, en lui donnant des prises pour accéder à la fiction, en dehors du texte. Ce n'est hélas qu'une présentation encore trop générale de ces conditions, qui se heurte à la dispersion des travaux et parfois à des réticences à étudier la « popularité » de certaines œuvres ou de certains auteurs : il reste que ceux existants et que nous avons mobilisés ici montrent à nouveau la diversité des engagements fictionnels d'une partie de ces publics, ces derniers ne se limitant pas à la production de transfictions.

À travers ce dernier acte de notre rétrospective assez générale de l'histoire littéraire, approchée peut-être par le petit bout de la lorgnette diront certains, nous espérons avoir montré en quoi nos trois axes ne se sont en vérité jamais éloignés des fanfictions, puisque nous avons déjà commencé à en apercevoir les antécédents : toutefois, il ne s'agit pas nécessairement de nouvelles fictions ou de récits, mais d'activités qui gardent une dimension transfictionnelle. Justement, en revenant sur le besoin anthropologique de fiction, nous avons surtout repéré un des mécanismes essentiels à l'apparition de ces activités, à savoir l'existence de jeux fictionnels ou de parafictionnalisation pour parler comme Saint-Gelais, qui s'avèrent toujours être des jeux sous contraintes. D'un côté, leur expression publique ne s'exerce jamais librement et de l'autre, la constitution de collectifs autour des fictions, et *a fortiori* dans la production de créations dérivées, suppose que de nombreuses conditions soient remplies. En ce sens, nous réaffirmons que le regard sur le passé des fanfictions n'est pas toujours bien orienté : les transfictions l'obstruent, tandis que d'autres manifestations, comme les lettres à l'écrivain, ne bénéficient que d'une attention limitée. Nous allons justement en avoir une nouvelle confirmation en éprouvant ce modèle multi-généalogique auprès de l'histoire « restreinte » des fanfictions, c'est-à-dire celle qui commence habituellement avec Jane Austen ou Sherlock Holmes : les effets d'optique perdurent, tandis que nous avons pourtant dévoilé ici, au moins partiellement, un passé des fanfictions qui n'est pas seulement anglo-saxon, ni limité au XX^e siècle.

II. Les fanfictions avant Internet : pour une relecture de l'histoire restreinte du phénomène

À côté des chantiers récemment ouverts, ceux encore à ouvrir sont donc encore plus nombreux pour espérer détecter les candidats les plus sérieux au titre d'ancêtres des fanfictions. Il reste notamment à déterminer autour de quelles œuvres et de quels auteurs se sont rejoints les axes généalogiques que nous avons reconstitués, notamment entre les XVIII^e et XIX^e siècles : ont-ils fait naître des créations dérivées et si oui, selon quelles modalités ? Des monographies guidées par ces questionnements transversaux, ainsi que de nouvelles synthèses sur ces périodes sont donc attendues et nous nous contenterons, dans le cadre de cette recherche, de souhaiter leur avènement. Néanmoins, la proposition théorique faite ici pour étudier le passé des fanfictions offre l'occasion de revenir sur les antécédents habituellement rattachés aux fanfictions, à savoir les dérivations inspirées par les romans de Jane Austen et ceux d'Arthur Conan Doyle en premier lieu, domination des travaux anglo-

saxons oblige. Nous allons voir qu'en l'état actuel des connaissances et en suivant les pistes précédemment ébauchées, il est possible de gagner en précision en comparaison de tous les cas où ils sont mentionnés comme des évidences⁹⁵. Ces deux cas d'engouement littéraire présentent bien des points communs avec les fanfictions, mais ce ne sont pas toujours ceux que l'on croit, et les mécanismes sur lesquels ils reposent s'avèrent assez différents. Nous aurons alors suffisamment balisé le terrain pour aborder la naissance des fanfictions telles que nous les connaissons aujourd'hui, autour de leur apparition dans les fanzines américains dans les années 1960.

A. Précurseurs connus et méconnus

1. *Le cas Jane Austen*

a. Un bouillonnement de dérivations

L'œuvre de Jane Austen (1775-1817) est effectivement devenue une sorte de passage obligé dès lors qu'il s'agit de donner une profondeur historique aux fanfictions antérieure aux années 1960. Il faut dire que la capacité d'un canon officiel finalement assez restreint⁹⁶, rédigé par une femme restée célibataire, morte précocement et n'ayant que rarement voyagé au-delà de son comté de naissance, à engendrer toutes sortes de reprises reste fascinante. Alors que James Fenimore Cooper, avec son premier roman, *Précaution*, parodie déjà Austen en 1820, plusieurs membres de la famille de la romancière se sont essayés, seulement quelques années après son décès, à terminer ses récits interrompus : Anna Lefroy tout d'abord, une de ses nièces, tente, probablement dès les années 1830, de compléter *Sanditon*, le roman compromis par la mort d'Austen, mais sans mener le projet à son terme ; puis Anne Hubback, une autre nièce, publie quant à elle en 1850 *The Younger Sister: A Novel*, poursuivant le manuscrit des *Watsons*. Mais il faut toutefois attendre 1914 pour que paraisse *Old Friends and New Fancies* de Sybil G. Brinton, la première suite au sens strict des œuvres d'Austen, dont la particularité est de combiner, et parfois de marier, les personnages principaux des six romans majeurs de l'écrivaine...

⁹⁵ Un des derniers exemples en date est l'infographie publiée par le site d'auto-publication Wattpad pour promouvoir le dépôt de fanfiction sur son site : le lecteur pourra comparer la frise chronologique proposée pour l'histoire des fanfictions au chemin parcouru dans le présent chapitre. Voir le billet « Creativity comes from the freedom of fan fic » sur le blog de Wattpad, paru le 5 juin 2013 (<http://blog.wattpad.com/creativity-comes-with-the-freedom-of-fan-fic/> ; accédé le 15 juillet 2013).

⁹⁶ L'œuvre d'Austen se restreint à six romans, publiés de manière rapprochée entre 1811 et 1818, dont les deux derniers à titre posthume (*Sense and Sensibility*, *Pride and Prejudice*, *Mansfield Park*, *Emma*, *Northanger Abbey*, *Persuasion*), deux autres inachevés (*The Watsons*, *Sanditon*) et quelques écrits de jeunesse.

C'est alors l'ouverture d'une période où les ajouts visibles au canon austenien sont comptés mais réguliers jusqu'au milieu des années 1990. L'entreprise familiale se poursuit épisodiquement avec, entre 1928 et 1930, un nouveau complément aux *Watsons*, ainsi que deux continuations – l'une à *Raison et sentiments* (*Sense and Sensibility*) et l'autre à *Mansfield Park* –, sous la plume de Mrs. Francis Brown qui n'est autre que la petite fille d'Anne Hubback ; plus récemment, des suites ont été apportées à *Emma* en 1993 et 1996, par Joan Austen-Leigh, une lointaine descendante de l'auteure vivant au Canada. En dehors de ces ouvrages dus à des « héritières », une douzaine d'autres continuations sont publiées jusqu'au milieu des années 1990, parmi lesquelles *Pemberley Shades* en 1949 par Dorothy A. Bonavia-Hunt, qui inaugure les compléments à *Orgueil et préjugés* (*Pride and Prejudice*), et plus proches de nous, celles de Joan Aiken et Emma Tennant, qui ont livré cinq romans (trois pour la première, deux pour la seconde) pour la seule décennie 1984-1994.

Pour ce qui est des adaptations, les exemples sont encore plus nombreux et concernent tous les supports. Dès la fin des années 1890, plusieurs pièces de théâtre sont créées et jouées en Angleterre et aux États-Unis. Dans les années 1940, on trouve des adaptations radiophoniques pour la BBC et surtout le premier long-métrage tiré de l'œuvre d'Austen, alors inspiré d'*Orgueil et préjugés*. Il faudra cependant attendre globalement les années 1990 pour assister à une multiplication de ces adaptations cinématographiques. Entretemps, la télévision et en particulier la BBC a été à l'origine de plusieurs téléfilms à partir des années 1960-1970 dont le rôle n'a rien de subalterne. Deirdre Lynch comme Laurel Ann Nattress, sur lesquelles s'appuie beaucoup cette section⁹⁷, s'accordent en effet pour dire que la minisérie en six épisodes de 1995, reprenant la trame d'*Orgueil et préjugés* en particulier, avec Jennifer Ehle et Colin Firth dans les rôles-titres d'Elizabeth Bennet et de Fitzwilliam Darcy, a suscité un regain d'intérêt inédit pour Austen, visible tant dans les chiffres de vente des romans que dans la floraison de nouvelles reprises, en prose ou à l'écran. *Orgueil et Préjugés* a été concerné au premier chef, puisque ce sont ainsi plusieurs dizaines d'expansions qui ont été publiées en près de vingt ans, une simple recherche sur le site Amazon.fr, avec le mot-clé « Mr. Darcy », permettant de se rendre compte de l'ampleur du phénomène comme le souligne Nattress. Plus récemment, l'éventail d'inspiration des suites semble s'être à nouveau élargi avec plusieurs prolongements apportés à *Persuasion* comme la trilogie entamée en

⁹⁷ Voir l'article de Deirdre Shauna Lynch, « Sequels » (2006b) et la synthèse plus courte et grand public, rédigée par la blogueuse et fan d'Austen, Laurel Ann Nattress, disponible sur le site « Austenprose – A Jane Austen Blog » : <http://austenprose.com/jane-austen-sequels/an-introduction-to-jane-austen-sequels/> (consulté le 15 mars 2013).

2009 par Laura Hile (avec *Mercy's Embrace: Elizabeth Elliot's Story Book 1- So Rough a Course*), ou celui de Jane Odiwe en 2012 (*Searching for Captain Wentworth*).

Le recensement des suites et adaptations, établi par le professeur de littérature anglaise Rolf Breuer jusqu'en 2000⁹⁸, s'est donc considérablement allongé, et à un rythme plus soutenu que jamais en ce début de XXI^e siècle, d'autant qu'il faudrait lui adjoindre les croisements, parfois parodiques, effectués entre les romans d'Austen et d'autres genre comme l'horreur dans *Orgueil et Préjugés et Zombies* de Seth Grahame-Smith en 2009 ou le policier dans *La Mort s'invite à Pemberley* de P.D. James en 2012. Par ailleurs, dans ce renouveau de l'« *Austenmania* », la vie de l'écrivaine a elle-même fait l'objet de fictionnalisation diverses : Stephanie Barron a fait d'elle une détective de l'époque de la Régence dans onze romans entre 1996 et 2011, tandis que le film *Jane (Becoming Jane)* en 2007, inspiré d'une nouvelle biographie de ses années de jeunesse (Spence, 2003), a offert une version romancée de son existence.

Enfin, et puisque c'est le sujet qui nous intéresse, ajoutons que les fanfictions inspirées par les œuvres de la romancière font aujourd'hui partie intégrante de ce paysage des reprises de l'univers narratif d'Austen, car le développement d'Internet a révélé et donné accès à cette autre manne de textes dérivés, non seulement sur fanfiction.net, mais aussi sur des sites de fans dédiés et très actifs comme Austen.com ou « The Republic of Pemberley » (pemberley.com)⁹⁹. Reste donc à savoir s'il y a bien continuité entre cette pléthore de dérivations ayant accédé à la publication et les textes des fans plus récents, semblables aux potterfictions étudiées ici : en d'autres termes, y a-t-il eu parmi elles des fanfictions inspirées d'Austen, et ce dès le XIX^e siècle, ou ne faut-il pas distinguer les phénomènes ?

b. Splendeur et misère de l'approche transfictionnelle

Si nous reparcourons les différentes strates de notre approche multi-généalogique, le corpus survolé à l'instant apparaît, du seul point de vue transfictionnel, comme une ressource riche, par son ancienneté et sa diversité, quoiqu'inégale. Certes, les premières continuations, issues de la famille de la romancière, s'expliquent partiellement par leurs soubassements matériels et juridiques, les nièces de l'auteure, ayant hérité de ses brouillons et manuscrits : au-delà du perpétuel soupçon commercial pesant sur les suites que nul ne peut exclure, les proches d'Austen ont donc pu se prévaloir de leurs liens familiaux pour justifier leur désir

⁹⁸ Voir <http://webdoc.gwdg.de/edoc/ia/eese/breuer/biblio.html> (consulté le 15 mars 2013).

⁹⁹ Nous renvoyons le lecteur intéressé aux articles de Roberta Grandi et de Veerle Van Steenhuyse sur ces fanfictions en particulier (Grandi, 2009 ; Van Steenhuyse, 2011).

d'achever ce que leur parente, aimée et respectée, avait dû laisser sur l'ouvrage¹⁰⁰. À travers eux, nous retrouvons ici la pratique transfictionnelle de l'expansion conclusive, avec un motif qui n'est plus (ou plus seulement) esthétique, comme lorsque l'unité de l'œuvre était valorisée par exemple, mais affectif, puisqu'il s'agit d'accomplir ce que le destin a brisé, qui plus est avec la légitimité dont disposent les dépositaires de l'œuvre austénienne. En comparaison, et pris isolément les uns des autres, les autres prolongements (ainsi que beaucoup des adaptations) apparus au XX^e siècle semblent surtout répondre à l'appel d'air permis par le passage des œuvres de Jane Austen dans le domaine public, soixante-dix ans après son décès dans le droit britannique, faisant du coup ressurgir le soupçon de l'exploitation économique (Lynch, 2006b : 161).

Le roman *Old Friends and New Fancies* de 1914 fait quelque peu figure d'exception, car en tentant une synthèse des six œuvres originales, il montre comment celles-ci ont pu être reçues très tôt comme un univers cohérent qui restait justement à explorer. Cependant, comme le souligne Deirdre Lynch, la plupart des autres *sequels* se bornent à une sorte de répétition des œuvres d'Austen à quelques variations près, se répartissant essentiellement en deux catégories : celles qui prennent pour point de départ les dénouements présents dans les romans d'Austen et qui imaginent la suite pour les personnages principaux, et celles qui s'arrangent pour revenir avant la fin, pour faire revivre les événements décrits par Austen mais du point de vue d'un autre personnage (Lynch, 2006b : 163). Vues de l'extérieur et prises isolément les unes des autres, ces dérivations (respectivement expansions proleptiques et versions par transfocalisation) apparaissent donc comme des prises de risque limitées, permettant d'attirer des lecteurs ou plutôt des lectrices à moindres frais. Même parmi les productions que l'on peut rattacher au second ensemble et qui peuvent dès lors paraître un peu plus fécondes – car ouvrant la voie à l'exploration d'aspects peu traités chez la romancière comme la domesticité vue par elle-même –, l'innovation n'est pas toujours propre à la reprise des romans d'Austen et est plutôt à inscrire dans une tendance plus large, repérable depuis les années 1980, fondée sur un traitement fictionnel plus équilibré de l'histoire anglaise, ce qu'illustrent notamment les films *Les Vestiges du jour* de James Ivory (1993), *Gosford Park* de Robert Altman (2001) ou plus récemment la série télévisée britannique *Downton Abbey*. Ces voies transfictionnelles peuvent par conséquent tout à fait correspondre au point de départ de fanfictions actuelles,

¹⁰⁰ Les bonnes relations que la romancière entretenait avec ses nièces sont attestées par les témoignages que ces dernières ont laissés et par ce qui reste de leurs échanges épistolaires (voir par exemple O'Farrell, 2000 : 45-46). Rappelons aussi que l'arrêt de l'écriture des *Watsons* est généralement attribué aux conséquences du décès du père d'Austen, intervenu à la même période, et qu'Austen n'a pas non plus terminé *Sanditon*, car la maladie l'emporte en 1817.

mais elles restent en quelque sorte à distance de l'enthousiasme fanique par leur caractère ponctuel et leur exploration restreinte des possibles, en particulier jusque dans les années 1990.

Il faut justement se tourner vers la période contemporaine pour repérer des innovations plus substantielles, voire des dépassements de la transfictionnalité. Ainsi, quoiqu'on juge de la qualité de ces livres, lorsque Seth Grahame-Smith introduit des zombies et des ninjas dans *Orgueil et Préjugés*, ou que dans sa foulée, Ben H. Waters ajoute quant à lui des « monstres des mers » dans *Raison et sentiments*, avec *Sense and Sensibility and Sea Monsters*, également en 2009, le détournement parodique et le pastiche n'ont jamais été aussi étroitement mêlés : ces romans fonctionnent effectivement par transformation directe de la prose austénienne, les deux écrivains ne se déclarant d'ailleurs que co-auteur à côté d'Austen sur la couverture des ouvrages. La pratique rappelle donc d'abord les *cross-over* des fanfictions, c'est-à-dire le croisement de deux univers fictionnels, même si la greffe effectuée concerne moins des éléments empruntés à des franchises clairement identifiables qu'à de la culture populaire en général. Moins spectaculaire, mais plus connu, le *Journal de Bridget Jones* et ses suites (dans leurs versions littéraires comme cinématographiques¹⁰¹) sont une transposition libre dans les années 1990 d'*Orgueil et préjugés* puis de *Persuasion* : or, comment ne pas y voir un parfait « univers alternatif » pour reprendre encore la terminologie des fanfictions, dans une logique proche de celle qui préside dans *Cinquante nuances de Grey* par exemple ? La présence dans la fiction d'un personnage masculin nommé Mark Darcy n'en est qu'une des manifestations, mais celle-ci n'en devient que plus savoureuse lorsque l'on sait qu'il est interprété par Colin Firth, le Mr. Darcy des téléfilms...

Dans cette lignée, Claire Colin, dans une recherche en cours¹⁰², repère pour sa part le recours à une forme élaborée de transfictionnalité, la « capture fictionnelle » dans les termes de Saint-Gelais, avec la minisérie *Orgueil et quiproquos (Lost in Austen)*¹⁰³ : celle-ci raconte comment Amanda Price, une fan londonienne de l'univers d'Austen se retrouve projetée dans le roman *Orgueil et Préjugés*, en lieu et place de l'héroïne d'Austen, Elizabeth Bennet. Outre

¹⁰¹ D'abord, rubrique hebdomadaire du journal britannique *The Independent* tenue par Helen Fielding dès février 1995, *Bridget Jones's Diary* est devenu un roman à part entière en 1996, puis des films en 2001 et 2004.

¹⁰² Celle-ci a été présentée le 18 janvier 2013 dans le cadre du séminaire de recherche « Narrations sérielles et Transmédialité » de l'Université Paris 3 Sorbonne Nouvelle, en collaboration avec l'Université d'Amsterdam. La séance, intitulée « De *Lost in Austen* à *Austen Lost* ? Une réflexion sur une fiction transfuge » a fait l'objet d'un compte-rendu, réalisé par Aurore Gallarino, accessible sous la forme d'un Storify : <http://storify.com/AuroreGallarino/narrations-serielles-et-transmedialite-transmedial> (consulté le 15 mars 2013).

¹⁰³ *Orgueil et quiproquos* (ou *Lost in Austen* dans sa version originale) est une série britannique de 4 épisodes diffusée pour la première fois sur la chaîne ITV en 2008 ; en France, c'est la chaîne Arte qui a relayé le programme en 2012. Voir l'article assez fourni disponible sur Wikipédia : http://fr.wikipedia.org/wiki/Orgueil_et_Quiproquos (consulté le 15 mars 2013).

le choc des époques et des modes de vie, un des ressorts comiques de la série est précisément le contraste entre ce qu'Amanda croit savoir des personnages qu'elle rencontre, de par sa connaissance du livre mais aussi des téléfilms de la BBC, et leur comportement « réel », notamment dès que elle fréquente les zones d'ombre laissées par ces précédentes fictions. Par d'habiles mises en abyme et des références constantes à l'univers austenien, la série confirme, s'il était encore besoin, l'importance prise par le téléfilm de 1995 : entendre le générique de ce dernier avec la sonnerie du portable de l'héroïne ou voir le Mr. Darcy « original » tomber dans la fontaine et en ressortir chemise mouillée, selon la même mise en scène que celle jouée alors par Colin Firth, sont ainsi des références soigneusement élaborées. Cette série réalise de plus cette fameuse capture transfictionnelle, puisque les créateurs de la série ont fait d'*Orgueil et Préjugés* un monde à explorer à l'intérieur de leur propre fiction, et se prête même à un jeu narratif complexe à partir du texte original, en raison de postulats assez iconoclastes : soit cet univers a toute son autonomie dès que Jane Austen cesse d'y braquer son projecteur, soit l'auteure avait de bonnes raisons pour ne pas tout dévoiler ! Subsiste cependant une ambivalence sur cette capture, puisqu'elle concerne parfois autant le roman d'Austen que le téléfilm de 1995, ce qui suggère que le téléfilm a acquis un statut quasi-canonique, tout au moins pour une partie des récepteurs – ce que confirme d'ailleurs l'étude des fanfictions actuelles (Van Steenhuyse, 2011) –, d'où des doutes supplémentaire sur le caractère réellement précurseur des dérivations austeniennes vis-à-vis des fanfictions.

Ces exemples majoritairement empruntés à la période récente témoignent en effet surtout de la porosité *actuelle* entre les « productions autorisées » et les fanfictions, amorcée par l'entrée des romans austeniens dans le domaine public, et surtout amplifiée par le regain d'intérêt pour la romancière dans les années 1990 : du point de vue fictionnel et narratif, l'écart paraît donc mince aujourd'hui entre les histoires qui réussissent à être publiées et celles qui restent au sein des circuits amateurs. Une partie des fanfictions inspirées par Jane Austen renforcent d'ailleurs cette impression en affichant des ambitions qualitatives élevées et en défendant une certaine orthodoxie. En plus d'exigences en termes d'orthographe et de grammaire explicites, les espaces pour déposer des fanfictions comme ceux des sites The Republic of Pemberley et Austen.com, qui répondent respectivement aux doux noms de « Bits of Ivory » et de « Derbyshire Writers' Guild »¹⁰⁴, demandent par exemple un respect assez strict du canon : les deux sites refusent les textes mettant en scène des relations sexuelles entre les personnages, c'est-à-dire des fanfictions pour adultes, car ce ne serait pas dans l'esprit

¹⁰⁴ Il s'agit bien entendu de références aux textes d'Austen. Ces sites sont accessibles aux adresses suivantes : <http://www.dwiggie.com/derby/> et <http://www.pemberley.com/derby/boiarchive.html> (consulté le 1^{er} avril 2013).

d'Austen, et Bits of Ivory interdit même les transpositions dans d'autres contextes ou les voyages dans le temps, soit les univers alternatifs, tandis que le Derbyshire Writers' Guild les tolère, tout en maintenant ce type de texte dans une section particulière (Pugh, 2005 : 37-38 ; Van Steenhuyse, 2011 : 11). Les travaux existants pourraient aussi signaler la réticence de ces deux sites majeurs du fandom à employer le terme « fanfiction » : non seulement ils sont des lieux à l'accès quelque peu dissimulé, puisqu'il faut savoir déchiffrer les appellations « Bits of Ivory » ou « Derbyshire Writers' Guild » pour comprendre ce que l'on peut y trouver, mais le terme de fanfictions n'y est surtout jamais employé directement, tant sur ces pages que sur le portail général qui y renvoie. Au final, et même s'il est toujours possible de trouver des fanfictions plus hétérodoxes sur d'autres sites, de moindre envergure ou à l'inverse plus généralistes, tel fanfiction.net, il reste que les dérivations, professionnelles et amateurs, autour de Jane Austen renvoient donc de nos jours une image relativement homogène, comme si elles avaient toujours cohabité et comme si elles reposaient sur la même logique de création.

Pourtant, ce serait aller bien vite en besogne que de supposer une équivalence ou une continuité entre l'engagement des communautés de fans actuelles, d'où sont issues les fanfictions, et celui qui a animé l'écriture des transfictions et des adaptations les plus anciennes : il manque fréquemment à ces dernières la dimension de pratique collective, en référence à notre troisième axe généalogique, qui vient donner du sens non à chaque dérivation prise indépendamment des autres, mais à la production simultanée et sur de courts laps de temps de plusieurs d'entre elles, ou qui permet d'expliquer, plus généralement, l'existence d'activités sociales menées grâce au regroupement d'admirateurs de l'auteure. N'en rester qu'à la convergence entre les pratiques transfictionnelles et adaptatives de professionnels et celles des amateurs ne rend donc pas véritablement compte de l'antériorité de certaines réactions suite à la publication des écrits de Jane Austen, bien en amont de la naissance des fanfictions. Les dérivations précoces que nous avons rappelé sont donc sans doute l'arbre qui cache la forêt, celle hantée par les engouements antérieurs au second XX^e siècle, beaucoup plus hétéroclites et parfois en conflit, et dont certains ont effectivement été proches des fandoms modernes. Leur identification suppose alors d'être plus sensible à la diversité des lectures et des appropriations de l'œuvre austénienne, ce qui illustre au passage l'intersection des échelons de notre approche généalogique.

c. Une histoire de *Janeites* : l'engouement « populaire » autour d'Austen

Fait assez peu courant pour être souligné, nous disposons pour Jane Austen de nombreux travaux conséquents portant sur la réception historique de l'écrivaine et dépassant

la question de son influence sur les seuls auteurs « consacrés » : *Janeites: Austen's Disciples and Devotees*, dirigé par Deidre Lynch en 2000 et *Uses of Austen: Jane's Afterlives*, dirigé par Gillian Dow et Clare Hanson en 2012 par exemple sont des collections d'articles qui montrent les efforts complémentaires d'une quinzaine de chercheurs pour reconstituer la diversité des réceptions d'Austen depuis le premier XIX^e siècle jusqu'à aujourd'hui ; *Jane's Fame. How Jane Austen Conquered the World* de Claire Harman en 2009, ouvrage plutôt grand public, mais surtout *Jane Austen's Cults and Cultures* de Claudia L. Johnson et *Everybody's Jane: Austen in the Popular Imagination* de Juliette Wells, tous deux parus en 2012, témoignent aussi de l'actualité et de l'activité de ce champ de recherche en histoire de la réception. Ces différentes contributions ont permis de commencer à préciser les modalités du succès de Jane Austen et surtout de constater que la « bonne » réception de son œuvre a souvent fait l'objet de débats et de contestations entre différents groupes, ce qui ouvre la voie à la découverte de mobilisations et d'engagements dépassant la lecture ordinaire, et dès lors proches des comportements de fans.

Arrêtons-nous toutefois quelques instants sur une des incertitudes entourant encore la réception d'Austen, à savoir le moment à partir duquel on peut parler d'un lectorat de masse à son sujet. D'un côté, la thèse dominante est que l'œuvre de la romancière n'a été lue et appréciée au-delà d'un lectorat aristocratique et bourgeois qu'à partir des années 1870. Cette position est celle qui est soutenue notamment par B. C. Southam, universitaire britannique ayant compilé des analyses critiques célèbres sur l'auteure depuis le XIX^e siècle, et reprise, entre autres, dans l'article « *Reception history of Jane Austen* » de l'encyclopédie Wikipédia¹⁰⁵ ou par Claire Harman dans *Jane's Fame. How Jane Austen Conquered the World*¹⁰⁶. De l'autre, Deirdre Lynch défend une version moins tranchée et avance qu'il a existé un public beaucoup moins élitiste dès les années 1810, mais difficilement saisissable, car occulté notamment par les critiques « autorisés » qui n'ont eu cesse de ranger Austen parmi la « *highbrow literature* » même jusqu'à récemment (Lynch, 2000 : 11-15). Elle suit en cela une des contributrice de *Janeites: Austen's Disciples and Devotees*, Barbara M. Benedict : cette dernière rappelle en effet qu'en plus de l'absence de chiffres précis sur les ventes pour le premier XIX^e siècle, les romans d'Austen étaient aussi lus dans les librairies proposant le prêt de livres payant (« *circulating libraries* »), équivalents des cabinets de lecture en France. Des lecteurs moins fortunés, peut-être jusqu'aux franges les plus hautes de

¹⁰⁵ Voir http://en.wikipedia.org/wiki/Reception_history_of_Jane_Austen (consulté le 15 mars 2013).

¹⁰⁶ Le récent documentaire *The Many Lovers of Jane Austen* diffusé en 2011 sur la BBC et inspiré de l'ouvrage de Harman a diffusé cette thèse chez un plus large public.

la classe ouvrière – lorsque la lecture avait pu être acquise – ont donc pu accéder aux ouvrages, mais sans laisser nécessairement de traces.

Benedict ne s'arrête pas là et pense que les romans d'Austen ont dès leur conception été pensés pour un public relativement large. Pour le montrer, elle s'appuie d'une part sur les conventions de classement dans les libraires de prêt. Dans leurs catalogues, la différenciation entre « *fiction* » et « *literature* » – nous pourrions dire aujourd'hui entre paralittérature et littérature – est inopérante : les romans n'y sont généralement mentionnés que par leur titre et classés selon leur contenu, à l'image de l'exemple cité par Benedict, où après les romans d'amour (caractérisés notamment par une litanie de prénoms féminins), apparaissent les « *romances of women's education* », parmi lesquels figurent des œuvres austeniennes. Ce n'est donc qu'avec la reconnaissance accrue du rôle de l'auteur, sous l'influence des idées romantiques, que le référencement des ouvrages va peu à peu changer et c'est en 1832 que les premiers catalogues font entrer Austen dans la rubrique « *texts for elite readers* ». De plus, Benedict se réfère au contenu même des romans d'Austen où sont parfois convoqués des romans contemporains comme *Les Mystères d'Udolphe* (*The Mysteries of Udolfo*), un roman gothique d'Ann Radcliffe paru en 1794 en Angleterre et apprécié d'un large public à la fin du XVIII^e siècle, que la romancière utilise largement dans *Northanger Abbey* : pour la chercheuse, cette intertextualité est le signe qu'Austen inscrivait ses romans dans la production de son époque où existait déjà une littérature à destination d'un lectorat relativement élargi (sans être encore populaire) qui pouvait se la procurer sur le mode du prêt, c'est-à-dire « *as the episodic adventures of familiar, sympathetic heroines, designed for a rapid read* » (Benedict, 2000 : 64). Bien que *Northanger Abbey* critique les aspects les plus pittoresques des romans gothiques et leurs effets délétères sur les lectrices – ce que Benedict ne prend pas la peine de rappeler –, la défense de l'écriture romanesque en général, et par là même des romancières, récurrente dans l'œuvre, montrerait qu'Austen ne cherchait pas à plaire uniquement aux plus lettrés. Cette capacité de l'auteure à jouer sur les deux tableaux, celui de la *highbrow* et celui de la *lowbrow literature*, a d'ailleurs été soulignée par une autre universitaire quelques années plus tôt : repérant certaines des lectures favorites de la romancière dans sa correspondance, Judy Simons en a déduit que ses choix n'étaient jamais polarisés ni du côté de la littérature classique, ni du côté de la littérature « *trash* », ce qu'en sociologie de la culture, nous appellerions une attitude éclectique ou omnivore (Simons, 1998 : 30-31), ce qui plaiderait également en faveur d'une œuvre beaucoup moins élitiste que d'aucuns voudraient le faire croire.

Sans pouvoir être tranché ici, puisque nous sommes ici bien au-delà des frontières de notre domaine d'expertise, ce débat historique indique malgré tout que les caractéristiques de l'engouement (ou plutôt des engouements) autour d'Austen seront peut-être à élargir à cette première période si la seconde thèse se confirme et l'emporte. Plus fondamentalement, les oppositions qu'il fait déjà surgir entre réception élitiste et réception massive sont comme un prélude au climat conflictuel qui a porté (et qui porte parfois encore) sur la « bonne » manière d'apprécier Austen et dont les débuts sont identifiables, pour le coup, à partir du dernier tiers du XIX^e siècle : des tensions sont en effet apparues au grand jour lorsqu'ont commencé à s'afficher et à se propager dans la société anglaise des attachements que Deydre Lynch n'hésite pas à rapprocher de ceux de « fans » sans craindre l'anachronisme (Lynch, 2006a : 111), caractérisés par la réception des œuvres sur un mode ouvertement émotionnel, et pas seulement dans certaines classes sociales, et le sentiment d'une relation privilégiée, voire intime avec l'auteur.

Cela peut paraître paradoxal car contrairement à Rousseau par exemple, la romancière a été très peu connue de son vivant : lorsqu'elle décède en 1817, ses premiers romans viennent à peine d'être publiés (les premiers sous pseudonyme d'ailleurs) et elle n'a bénéficié d'aucune célébrité individuelle, faute d'informations diffusées autour de sa personne. Sa situation contraste par exemple avec celle d'une Charlotte Brontë, autre grande écrivaine britannique du XIX^e siècle, ayant de même connu le succès littéraire et hélas un décès précoce, mais dont la reconnaissance en Angleterre a été rapide : dès qu'il a été révélé, en 1848, qu'elle était l'auteur de *Jane Eyre*, dissimulée derrière le pseudonyme de Currer Bell, qu'il s'agissait d'une femme, et un peu plus tard, qu'elle faisait en réalité d'une fratrie d'écrivains, des curieux se sont rendus jusqu'à la demeure familiale, le presbytère d'Haworth dans le Yorkshire, dans l'espoir de la rencontrer ou du tout du moins d'en savoir davantage sur ce lieu propice à l'écriture ; le décès des frères et sœurs de Charlotte, Branwell, Emily (l'auteur des *Hauts de Hurlevent*) et Anne Brontë, tous emportés par la tuberculose entre 1848 et 1849, a d'ailleurs renforcé l'intérêt (malsain ?) pour cette famille grande pourvoyeuse de talents... Charlotte ne survit que quelques années de plus, mais la première biographie à son sujet, rédigée et publiée en 1857 par son amie et romancière Elizabeth Gaskell, soit seulement deux ans après sa mort, achève de créer la « légende noire » autour des Brontë, transformant Haworth en lieu de mémoire et de pèlerinage pour les admirateurs, jusqu'à aujourd'hui d'ailleurs¹⁰⁷.

¹⁰⁷ Laurence Matthewman mène actuellement une recherche de doctorat en littérature anglaise sur Haworth et les sœurs Brontë ; voir le texte de sa conférence donnée à l'Université Toulouse 1 Capitole, le 27 mars 2013,

En regard, la figure beaucoup moins sombre d'Austen est une reconstruction plus tardive, pour laquelle un témoignage biographique, là aussi, a joué un grand rôle : paru en 1870 seulement et rédigé par son neveu James Edward Austen-Leigh, *A Memoir of Jane Austen* fixe de la romancière une image pour longtemps idéalisée, correspondant plus aux stéréotypes de la femme victorienne qu'à la réalité ; à l'aide d'épisodes bien choisis (et pour certains fictifs), l'ouvrage insiste en effet sur la vie domestique chargée chez les Austen, où la jeune Jane ne peut écrire que sur ses temps libres. Par là-même, cette première biographie fait entrer le lecteur dans l'intimité jusque-là mystérieuse de l'auteure, et établit une sorte de parallèle entre celle-ci et le fonctionnement de ses romans, où l'on franchit les portes des grandes demeures bourgeoises ou des maisons villageoises cossues et où le ressort principal de l'action est la discussion à l'intérieur des familles. Malgré ses inexactitudes, le livre donne donc l'impression d'un accès aux coulisses de fabrication des intrigues, où Austen alimentait elle-même la spéculation transfictionnelle, un des passages les plus célèbres du livre étant justement celui où l'auteur dit de sa tante :

if asked, tell us many little particulars about the subsequent career of her people. In this traditionary way we learned that Miss Steele never succeeded in catching the Doctor; that Kitty Bennet was satisfactorily married to a clergyman near Pemberley, while Mary obtained nothing higher than one of her uncle Philips' clerks, and was content to be considered a star in the society of Meriton (Austen-Leigh, 2008 [1870] : 119)

Dans cet extrait, les proches d'Austen apparaissent en miroir comme ses premiers admirateurs, au sens fort du terme, puisqu'ils vont jusqu'à lui demander ce qui est arrivé à ses personnages au-delà des limites des livres qu'elle a pu écrire¹⁰⁸, offrant dès lors un modèle de comportement toléré et peut-être même apprécié par l'auteure. L'intérêt pour la biographie d'Austen-Leigh dépasse les cercles lettrés, puisqu'elle marque non seulement le point de départ d'un regain d'intérêt pour les romans, qui vont être réédités dans une édition bon marché dans les années 1880, mais légitime aussi des formes de réception affectives et spéculatives, que certains lecteurs auront moins de réticences à afficher. Même s'il en est qu'un des déterminants, l'ouvrage a ainsi participé à l'élaboration du « culte » autour de Jane Austen à la même époque : Deirdre Lynch emploie à dessin – et de manière plutôt justifiée ici – la métaphore religieuse car apparaissent alors des tentatives de sanctification païennes, des

accessible sur le site de la Fédération des maisons d'écrivain et des patrimoines littéraires : <http://www.litterature-lieux.com/multimedia/File/publications/haworth-soeurs-bronte.pdf> (accédé le 1er avril 2013). Les œuvres des Brontë ont aussi fait l'objet d'adaptations, de reprises et de continuations au XX^e siècle, et la « Brontëmania » pourrait donc aussi être étudiée sous l'angle qui nous intéresse, quoique l'engouement créatif autour de ces romans ait été plus tardif qu'avec Austen.

¹⁰⁸ On notera que l'auteure est présentée dans une posture omnipotente et omnisciente, au sens où elle semble maîtriser ses univers fictionnels qu'elle a créés de bout en bout, ce qui tranche, par exemple, avec la proposition de la série télévisée *Orgueils et quiproquos*.

pèlerinages vers les « reliques » d'Austen ou encore un tourisme sur les lieux potentiels des romans¹⁰⁹ (Lynch, 2006a), toutes ces activités étant une manière de prolonger et de réactiver cette relation personnelle et intime que certains lecteurs avec la romancière disent ressentir lorsqu'ils parcourent ses écrits¹¹⁰.

Si nous touchons ici à la fois aux émotions et à la psychologie, les attitudes décrites n'en perdent pas moins leur composante sociale, puisque dès le dernier tiers du XIX^e siècle, ce type d'engouement pour un auteur n'est plus seulement le fait d'individus isolés, mais de groupes à l'organisation et à l'institutionnalisation plus ou moins avancée. C'est de cette manière qu'il faut alors comprendre la formation, à la fin du XIX^e siècle et contre toute attente dans les classes supérieures, de groupes d'admirateurs d'Austen désigné par le sobriquet de *Janeites* : le terme, écrit tout d'abord « *Janites* » et mis en équivalence avec celui d'« *Austenians* », est utilisé pour la première fois par l'universitaire George Saintsbury en 1894 dans son introduction à une nouvelle édition de *Pride and Prejudice*, pour désigner la « secte » (« *sect* ») virtuelle, dont il fait partie, qui rassemblerait ceux qui adulent Austen et ses personnages – ne reconnaît-il pas lui-même qu'il se serait bien vu épouser Elisabeth Bennet¹¹¹ –, et qui le revendiquent, au point que ses membres n'hésiteraient pas, selon lui, à porter un badge lors de leurs réunions entre *happy few*s. En réalité, Saintsbury n'est pas que dans la métaphore et donne là un étendard à des sociétés, organisées sur le modèle des clubs de *gentlemen*, qui ont commencé à se réunir, également dans les années 1890, pour discuter avec passion d'Austen et de ses romans, notamment dans certaines universités britanniques. Comme le montre Claudia L. Johnson depuis plus d'une dizaine d'années maintenant, il s'est effectivement développé un prototype de fandom autour de Jane Austen, bien avant les années 1930 et le développement des fan-clubs de science-fiction, et qui plus est, avec une sociologie inattendue : les membres des premières sociétés de *Janeites* sont des hommes, éduqués et appartenant aux classes supérieures (Johnson, 1997 & 2012), qui, au sein de ces sociétés, osent avouer cette relation particulière qu'ils ressentent pour Austen, celle-là même au cœur de l'argumentaire de Lynch ; l'étymologie du terme « *Janeite* », formé à partir du prénom de

¹⁰⁹ Lynch note avec raison que les demeures et propriétés visitées reflètent toutefois davantage un passé idéalisé de l'époque d'Austen, puisque les pèlerins n'hésitent pas à commettre quelques anachronismes dans leurs visites, tant que cela semble correspondre à l'esprit de ses romans. Cette tendance ne s'est d'ailleurs pas estompée puisque les voyages organisés autour d'Austen comportent fréquemment des bâtiments de l'époque victorienne.

¹¹⁰ Ces mécanismes sont intéressants pour traiter du cas de J.K. Rowling : le succès aidant, il s'est aussi développé une sorte de mythologie autour de la romancière – les difficultés financières, les problèmes pour trouver un imprimeur, la reconnaissance mondiale, etc. –, reliée en filigrane au parcours de son héros, Harry Potter, qui passe d'une existence misérable au statut de super-héros au fil de ses romans.

¹¹¹ Nous laissons imaginer le lecteur à quel point ce type d'affirmation pouvait détonner dans le discours habituel de la critique de l'époque... Voir le post « *Janeites, how deep is your love?* » de Laurel Ann, à nouveau sur le site Austenprose : <http://austenprose.com/2008/04/21/janeites-how-deep-is-your-love/> (accédé le 15 avril 2013).

l’auteure, réaffirme d’ailleurs ce rapport intimiste au fondement de leur passion et de leurs activités¹¹². Dès lors, c’est davantage dans ces fans-clubs avant l’heure que dans les initiatives des continuateurs, surtout lorsqu’ils ont agi de manière isolée¹¹³, qu’existe une première préfiguration des fanfictions, avec des membres qui font comme si les personnages d’Austen étaient réels, poursuivant leurs aventures dans des discussions sans fin. La nouvelle de Rudyard Kipling « *The Janeites* », parue en 1924, en a même figé en quelque sorte une version idéale, en dépeignant les souvenirs de soldats de la Première Guerre mondiale, ayant trouvé Austen comme un terreau commun pour discuter et fraterniser dans les tranchées : dans les dialogues entre les membres de cette société quasi-secrète, la spéculation sur les personnages est à nouveau de mise et l’auteure, souvent convoquée, y est simplement appelée « Jane »...

Johnson n’est pas dupe et ne fait pas des descriptions de Kipling la réalité des réunions de toutes les sociétés de *Janeites* du début du XIX^e siècle. Néanmoins, la spécificité de ces pratiques, leur hétérodoxie par rapport aux autres formes de réception socialement acceptées et reconnues se mesurent aux crispations, voire aux affrontements, qu’elles ont immédiatement suscités et que la spécialiste d’Austen analyse avec tout autant d’attention. D’autres lecteurs, jugent en effet que les activités des *Janeites* relèvent d’une lecture inappropriée de la romancière, car elles font en quelque sorte le pont avec la réception commune de l’œuvre austenienne, déjà critiquée dans la biographie de l’auteure de 1870, où son neveu dit explicitement que les romans de sa tante ne sont pas faits pour les « masses ». De même, élargissant encore l’argument de la « mauvaise » lecture, plusieurs auteurs et critiques vont attaquer les *Janeites* sur le terrain de la sexualité, en suggérant qu’il agissent en efféminés, ce qui rappelle la force des préjugés sur l’influence des médias sur le « sexe faible » au tournant des XIX^e et XX^e siècle. Lorsque, dans l’entre-deux Guerres, les activités des *Janeites* se font plus variées, et qu’aux lectures et discussions collectives, viennent s’ajouter des bals costumés et la célébration d’un certain passé britannique, les critiques redoublent vis-à-vis de cet enthousiasme, avec parfois des querelles d’interprétation littéraire, auxquelles les conflits actuels entre certains groupes d’un même fandom n’auraient rien à envier : Johnson mentionne notamment ces critiques littéraires qui opposent à ces pratiques « proliférantes » le refus de l’effusion dans les romans d’Austen...

¹¹² Roberta Pearson a justement proposé les premières bases d’une réflexion sur l’auto-désignation des amateurs et le sens des néologismes éventuellement créés (Pearson, 2007) : les *Janeites* sont probablement un des seuls fandoms à avoir repris le prénom de l’auteur original pour se désigner, ce qui est donc très significatif.

¹¹³ L’objectif de futures recherches pourrait justement être de savoir si certains auteurs de continuations austeniennes au XX^e siècle appartenaient à des sociétés de *Janeites*.

L'accumulation de ces griefs et, ultime coup de boutoir, le succès du formalisme en matière d'analyse littéraire, qui récusait toute forme d'illusion référentielle, achèveront de renverser les connotations portées par le terme *Janeite* qui deviendra, à partir des années 1930-1940, synonyme d'un engouement excessif, lié à une réception populaire, cessant alors d'être endossé par des universitaires (Johnson, 1997). Le phénomène est particulièrement visible avec la naissance de « sociétés des ami(e)s de Jane Austen » pourrions-nous dire en français, cette fois beaucoup plus proches des fans-clubs liés aux médias ou à la musique, où les femmes, si elles ne sont pas à leur fondation, y jouent un rôle qui n'est plus négligeable : nous pensons à la *Jane Austen Society of the United Kingdom* créée en 1940 et aujourd'hui présidée par une femme, puis à ces déclinaisons, plus tardives, aux États-Unis (*Jane Austen Society of North America*) en 1979 ou encore en Australie en 1989 ; c'est seulement dans ces groupes que le terme *Janeite* a été repris et employé de manière positive. Si ces fans-clubs nous semblent plus familiers et tendent à faire des *Janeites* un phénomène finalement concomitant de la naissance des autres fandoms de la culture médiatique, c'est-à-dire ceux liés à la science-fiction à partir des années 1930 notamment, il ne faut donc pas oublier leurs origines, dans des milieux liés aux catégories supérieures, qui révèlent que l'attachement investi pour un auteur ou des personnages de fiction n'est pas spécifique d'une seule classe sociale.

Le caractère précurseur de l'engouement autour d'Austen vis-à-vis des fanfictions est ainsi un parcours parsemé de fausses routes, où s'affrontent plusieurs manières de s'approprier une œuvre et de le montrer sur différentes scènes sociales. La question que pose Lynch au début de son introduction à *Janeites: Austen's Disciples and Devotees*, à savoir « *Whose Austen?* », pour réfléchir aux différents types de réceptions de la romancière qui seront abordés dans l'ouvrage, a par conséquent une résonance qui excède la période récente (Lynch, 2000 : 3) : si l'on peut certes s'interroger aujourd'hui sur la nature de l'œuvre austenienne qui est véritablement célébrée – celle des romans ? des téléfilms ? –, ce questionnement permet également d'interroger les premiers temps de l'engouement pour l'auteure et de découvrir qu'il n'y a jamais eu de monopole sur la bonne façon de l'apprécier. Très tôt, pour des raisons qui tiennent à la fois à l'œuvre et aux différents contextes historiques qu'elle a traversés, plusieurs lectures ont cohabité, dont certaines reflétaient effectivement des engagements proches de ceux que nous connaissons chez les fans de nos jours, les rendant propices à l'éclosion de créations dérivées, et dont les *Janeites* ne sont peut-être que la forme la plus visible.

2. Diversité de la production holmésienne

À côté des quelques zones d'ombre qui persistent autour des œuvres de Jane Austen (les véritables débuts de l'engouement populaire, la nature des jeux fictionnels et des formes d'enthousiasme restés dans le cadre privé, etc.), le cas *Sherlock Holmes* peut paraître beaucoup plus simple. Le personnage, créé en 1887 par le britannique Arthur Conan Doyle (1859-1930), a été quasi immédiatement un succès éditorial au Royaume-Uni et aux États-Unis, et les ventes massives des ouvrages ou des périodiques qui abritaient ses aventures, ainsi que la précocité des dérivations qu'il a inspirées, produites en abondance et sans discontinuer jusqu'à aujourd'hui, en attestent¹¹⁴. Si les déclinaisons austeniennes étaient déjà nombreuses et diverses, il faut dire que l'on passe ici à une toute autre échelle, où les adaptations et « pastiches »¹¹⁵ sont difficilement dénombrables et où les infinies mentions du détective dans d'autres produits culturels ont fini par en faire une figure intemporelle et un héros archétypal, c'est-à-dire pour une large part indépendant des textes qui lui ont donné naissance ; Sherlock Holmes n'est-il pas, selon le Livre Guinness des Records, le personnage le plus souvent adapté au cinéma et à la télévision¹¹⁶ ? Il y a bien une spécificité dans la réussite du personnage et de son univers fictionnel dont il faut trouver des explications à travers les conditions de sa réception : plusieurs verrous d'ordre médiatique et littéraire ont sauté avec les écrits de Conan Doyle, ce qui crée un appel d'air pour les dérivations, mais sans générer des fanfictions avant l'heure. Nous verrons effectivement que le lien de parenté se situe plutôt du côté de jeux fictionnels très particuliers, à savoir ceux de la critique holmésienne (ou holmésologie) : favorisés précisément par l'abondance des reprises autour du détective dès ses premières aventures, ils n'en sont pas pour autant narratifs, ce qui témoigne encore des chemins détournés à emprunter pour écrire l'histoire des fanfictions.

a. La série des *Sherlock Holmes* : une œuvre charnière sur le plan médiatique

La tâche à laquelle s'est attelé Timothy Johnson, l'actuel responsable des collections spéciales et des livres rares à la bibliothèque de l'université du Minnesota, et en particulier du

¹¹⁴ Les films réalisés récemment par Guy Ritchie, *Sherlock Holmes* (2009) et sa suite *Sherlock Holmes : Jeux d'ombres* (2011), ou les séries télévisées *Sherlock*, lancée en 2010 sur la BBC, transposition des aventures du détective dans le Londres actuel, dont nous avons déjà parlé, et *Elementary*, diffusée par la chaîne américaine CBS depuis 2012, qui déplace cette fois Holmes dans le New-York d'aujourd'hui, accompagné d'une femme, le docteur Joan Watson, n'en sont que les derniers avatars.

¹¹⁵ C'est le terme générique, quoiqu'inexact, utilisé de préférence par les holmésiens pour parler des déclinaisons textuelles en tous genres, dont on fait l'objet ses aventures.

¹¹⁶ Voir cet article sur le site officiel : « Sherlock Holmes awarded title for most portrayed literary human character in film & TV » (<http://www.guinnessworldrecords.com/news/2012/5/sherlock-holmes-awarded-title-for-most-portrayed-literary-human-character-in-film-tv-41743/>, accédé le 15 avril 2013).

fonds *Sherlock Holmes*, donne déjà une idée du saut quantitatif qu'a représenté et que représente encore le phénomène dérivatif autour du personnage. Poursuivant le travail de fourni entamé par un autre spécialiste du détective, Ronald B. de Waal, avec son *Universal Sherlock Holmes*, dont la dernière édition datait de 1994, il a, jusqu'en 2010 tout du moins, continué à alimenter mensuellement cette gigantesque bibliographie visant à répertorier tous les textes qui, de près ou de loin, traitent de Sherlock Holmes et de son univers : on y trouve ainsi la liste des éditions, anglo-saxonnes comme étrangères, du corpus primaire¹¹⁷, celle des adaptations de ses aventures, tous supports confondus, celle des « *Parodies, Pastiches, Burlesques, Travesties and Satires* », ou encore celle des sociétés amateurs dédiées au détective ainsi que de leurs membres illustres, chacune accompagnée si possible de la littérature secondaire y attendant. Or, *The Universal Sherlock Holmes* et dans son prolongement, le travail de Johnson (la *Holmes and Doyle Bibliography: Being a Supplement to The Universal Sherlock Holmes*), ont beau compter plusieurs dizaines de milliers de références¹¹⁸, il s'agit, de l'aveu même du bibliothécaire, d'une entreprise qui ne sera jamais exhaustive – il parle fréquemment de « *work in progress* » –, d'autant qu'il caressait l'idée en 2008 d'ajouter à ce recensement les « *passing references* » à Holmes et à Conan Doyle, c'est-à-dire toutes les références intertextuelles ou métaphoriques, comme celles qui peuvent se trouver au détour d'un article de presse ou d'une publicité¹¹⁹.

Si, à travers cette bibliographie, nous retrouvons des questions maintenant bien connues, liées au fonctionnement d'une archive, au sens de Derrida ou de Derecho, face à un exemple pour le coup très concret, l'ampleur de cette dernière nous montre surtout un monde fictif saturé de reprises, allant dans des directions très diverses, et ce dès les premiers temps d'existence de Sherlock Holmes : les années 1890 sont marquées par une dizaine de pastiches parus dans la presse, à commencer par « *My Evening with Sherlock Holmes* », paru anonymement en 1891 dans *The Speaker* et « *A Study in Red* » en 1892, signé Andrew Dewar

¹¹⁷ Composé de 4 romans et 56 nouvelles, la définition du canon holmésien n'est pas pour autant complètement stabilisée : l'inclusion de textes parodiques de la main de Conan Doyle, d'essais, de poèmes et de textes non publiés retrouvés dans les archives de l'auteur fait débat entre holmésiens ; sur ce point, voir Saint-Gelais, 2011 : 386-387.

¹¹⁸ Conformément au modèle établi par Waal, les notices sont rangées en 12 sections, et donnent lieu à une description en quelques phrases maximum, parfois directement extraites du document. Voir la page consacrée à ces bibliographies sur le site internet de la bibliothèque : <https://www.lib.umn.edu/scrbm/holmes/useful-bibliographies> (consulté le 15 mars 2013). Si cette bibliographie est donc utile pour son classement thématique et ses éléments contextuels, elle est en revanche plus difficile à manipuler dans une perspective chronologique.

¹¹⁹ Voir cet article publié sur son blog : « *A Holmes and Doyle Bibliography* », *Special & Rare On A Stick*, 5 mai 2008, <http://umbookworm.blogspot.co.at/2008/05/holmes-and-doyle-bibliography.html> (consulté le 15 mars 2013). L'ambition assez démesurée de Johnson témoigne au passage de la contamination du milieu universitaire par les pratiques amateurs, voire faniques, avec la quête indéfinie d'une connaissance encyclopédique sur l'objet de passion.

Willock, mais publié sous le pseudonyme d'A. Donan Coyle, dans le magazine *Fun*¹²⁰ ; il leur a alors fait suite une dizaine de textes convoquant tous de manière détournée le détective en déformant son nom (Sherlaw Kombs, Picklock Holes, Herlock Shomes, etc.)¹²¹. Le personnage est également parodié au *music-hall* à Londres dès 1893, interprété par Charles Brookfield dans *Under the Clock*, une sorte de comédie musicale ; dans un registre moins humoristique, est jouée et rejouée à Édimbourg, de 1893 à 1901, la pièce *Sherlock Holmes, Private Detective*, sans approbation aucune de la part de Conan Doyle (Zecher, 2011 : 287). En 1900 encore, le court-métrage de trente secondes *Sherlock Holmes Baffled*, tourné et diffusé à New-York, met Holmes en mauvaise posture, incapable d'attraper un voleur ayant la faculté d'apparaître et de disparaître à volonté, faisant d'ailleurs de lui un des premiers personnage fictionnel moderne à bénéficier d'une adaptation cinématographique¹²². Cette veine parodique manifeste, qui comporte des pastiches au sens fort du terme et seulement quelques rares transfiction, annonce-t-elle donc vraiment la pratique des fanfictions, simplement en raison de son hétérogénéité et son éventuelle charge transgressive par rapport au texte original ? Contrairement aux résumés un peu rapides traitant des prédécesseurs des fanfictions¹²³, nous pensons qu'il faut plutôt interpréter cette course à la dérivation à l'aune du contexte de publication des *Sherlock Holmes*, moment charnière dans le développement d'une culture de masse, au Royaume-Uni, comme en France d'ailleurs.

À la fin du XIX^e siècle, la presse et la scène sont devenues de véritables caisses de résonance de l'actualité et jouent chacune un rôle non négligeable au sein du champ littéraire. Ce sont des lieux de création intense qui obligent les écrivains à se rapprocher, voire à intégrer ces mondes pour espérer percer : nous ne reviendrons pas sur les doubles carrières, entre littérature et journalisme, menées par plusieurs grands noms du XIX^e siècle, tel Balzac, ce qui excéderait de loin notre propos, mais rappellerons, d'un côté, comment l'essor des romans-feuilletons ou encore l'opportunité représentée par une première publication dans un périodique, en vue de trouver un éditeur pour publier sous la forme de volumes, transforment l'activité d'écriture de beaucoup de prétendants à la notoriété littéraire ; de l'autre, faire jouer

¹²⁰ Le titre de cette nouvelle fait écho au premier roman où est apparu Holmes, *Une étude en rouge* (*A Study in Scarlet*), ce qui annonce par là même le ton ironique du reste du texte.

¹²¹ Les références précises des textes pourront être retrouvées dans le mémoire de doctorat de Chris Hokanson où, s'appuyant sur l'ouvrage de Paul D. Herbert, (1983), l'auteur souhaite montrer que, dès l'époque victorienne, les parodies ont été un moyen pour gérer l'abondance d'informations (Hokanson, 2007 : 281).

¹²² Voir l'article « *Sherlock Holmes Baffled* » de l'encyclopédie en ligne Wikipédia, où le film est d'ailleurs visible : http://en.wikipedia.org/wiki/Sherlock_Holmes_Baffled (consulté le 15 mars 2013).

¹²³ Nous pensons à un certain nombre d'articles de presse, souvent contraints à des raccourcis qui peuvent rapidement se transformer en anachronismes ou en informations erronées, mais aussi à une partie des textes académiques qui reproduisent ces approximations.

des pièces de théâtre, notamment de boulevard, s'avère un exercice plus rémunérateur que la publication de roman ou de poésie, ce qui pousse là aussi des écrivains vers des carrières de polygraphes, sans toujours le succès escompté d'ailleurs¹²⁴. Pour sa part, Conan Doyle illustre de façon exemplaire ces changements, puisque tous ses textes mettant en scène Sherlock Holmes sont d'abord publiés dans des périodiques et c'est notamment sa collaboration avec le *Strand Magazine* à partir de 1891, dans lequel il publiera toutes ses nouvelles, qui popularise le détective. Les aventures de Sherlock Holmes ont de surcroît un statut particulier dans la production de l'auteur, puisqu'il a longtemps considéré ses histoires de détective comme peu sérieuses à côté de ses autres écrits (voir *infra*), et proches du gagne-pain. C'est particulièrement notable dans sa « carrière » théâtrale : si Conan Doyle s'est essayé plusieurs fois à l'écriture de pièces de théâtre, et ce dès les années 1890, il ne rencontre réellement le succès que lorsqu'il daigne faire monter Sherlock Holmes sur les planches. Ainsi, après avoir tué son personnage fétiche dans « Le dernier problème » (« *The Final Problem* ») en 1893¹²⁵, il est tenté une première fois de lui redonner vie pour des raisons pécuniaires – le financement d'un projet immobilier – en créant une pièce inspirée des premières nouvelles écrites sur Holmes : s'il ne mène pas ce premier projet jusqu'à son terme, son texte remanié par le metteur en scène et comédien William Gillette, deviendra une pièce à succès à Broadway dès 1899... De même, il écrit et fait jouer en 1910 *The Speckled Band*, une pièce où le détective est le personnage principal, avant tout pour éponger les dettes que lui a causées l'année

¹²⁴ Ces transformations du champ littéraire touchent bien entendu inégalement les auteurs, suivant leur positionnement effectif dans le champ littéraire et la place qu'il souhaiterait y occuper, certains se pliant de bon gré à ces nouvelles règles pour obtenir un succès rapide ou adoptant au contraire une « posture », pour reprendre le terme de Jérôme Meizoz (2004 et 2007), anti-commerciale et esthétisante, à l'image des Parnassiens en France et de leur doctrine de « l'art pour l'art ». Les travaux qui permettent de porter ce regard rétrospectif et synthétique sur le XIX^e siècle sont aujourd'hui légions et nous nous contenterons de renvoyer, pour la France, à Dominique Kalifa (2001 : 27-37) pour un aperçu général du contexte et surtout à Pierre Bourdieu, pour une des théorisations les plus abouties dans *Les Règles de l'art* (1992). Pour le Royaume-Uni, nous suggérons, entre autres, la lecture de *Literature in the Marketplace: Nineteenth-Century British Publishing and Reading Practices* dirigé par John O. Jordan et Robert L. Patten (2003) pour des éclairages multiples sur ces transformations ou *Serializing Fiction in the Victorian Press* de Graham Law (2000) pour un travail plus précis sur les rapports entre presse et littérature sous l'ère victorienne.

¹²⁵ Nous reviendrons dans quelques pages sur cette décision, et sur le revirement de Conan Doyle quelques années plus tard, mais cette année 1893 où l'auteur connaît sa première désillusion vis-à-vis du monde de la scène, a aussi donné lieu à une anecdote intéressante pour notre sujet : l'opéra *Jane Annie*, pour lequel il aide James Matthew Barrie, son ami et futur auteur de *Peter Pan*, à achever le livret, est en effet un échec. Or, Barrie profitera de cette expérience pour rédiger deux courtes parodies inspirées des *Sherlock Holmes*, qui sont au passage des captures transfictionnelles. Dans « *The Adventure of Two Collaborators* », les deux auteurs rendent eux-mêmes visite au célèbre détective pour lui demander des explications sur la mauvaise réception de la pièce, et finissent par... le tuer ! Le texte, transmis à Conan Doyle dans le cadre d'échanges privés, restera toutefois inconnu du grand public jusqu'en 1924, date à laquelle ce dernier l'évoque dans son autobiographie, *Memories and Adventures*. « *The Late Sherlock Holmes* », parue en revanche en décembre 1893 dans le *St James's Gazette*, narre comment le Docteur Watson se retrouve accusé du meurtre de Holmes – celui décrit dans « Le dernier problème » –, qu'il aurait accompli grâce à un complice, un certain Docteur Conan Doyle, tandis que l'on apprend que le détective aurait finalement survécu...

précédente la location d'un théâtre, où il a tenté d'adapter un de ses romans plus « sérieux ». La présence de Sherlock Holmes dans la presse et au théâtre relève donc déjà d'une stratégie délibérée de l'auteur lui-même et ne doit pas être considérée comme exceptionnelle.

Touchant des publics de plus en plus larges, ces deux médias concentrent aussi les réactions à la production culturelle de l'époque, chacun à leur manière. Au XIX^e siècle, les théâtres sont ainsi capables de réagir au succès d'une pièce d'un concurrent, par exemple en proposant très rapidement des créations sur des sujets proches, ou des parodies et/ou des pastiches (Aron, 2008 : 141-148) ; dans la seconde moitié du siècle, le *music-hall* (et ses variantes)¹²⁶, est l'autre lieu où sont commentées à chaud les œuvres alors en vogue. L'arrivée du détective sur scène dans des adaptations non autorisées relève donc à son tour du fonctionnement normal de l'espace médiatique du moment, en particulier face à une réussite éditoriale majeure, et aucunement d'une appropriation collective et massive d'une œuvre par des amateurs. Les journaux, spécialisés comme généralistes accueillent quant à eux non seulement l'avis des critiques littéraires, mais aussi des pièces d'invention, comme des pastiches là encore, qui sont une autre manière de parler, en bien ou en mal, des produits culturels à la mode (Aron, 2008 : 148-164). Dès lors, la vague de parodies autour de Sherlock Holmes est là aussi moins la trace d'un engouement collectif de lecteurs ordinaires que le résultat du fonctionnement médiatique de la presse périodique.

Les aventures du détective ont par ailleurs l'avantage de paraître en plein dans l'émergence d'un nouveau média, le cinéma, alors en quête de sujets, pour ne pas se cantonner au rôle d'outil scientifique ou documentaire. Dans ce contexte, les succès littéraires et théâtraux sont régulièrement mobilisés, ce qui a là encore placé l'œuvre de Conan Doyle en bonne place : les *Sherlock Holmes* sont des succès de librairie, qui plus est internationaux, d'où des adaptations aux États-Unis en 1900, 1905 et 1911 (dont 11 courts-métrages pour cette seule année), ou au Danemark, avec trois films entre 1908 et 1911. Mais l'adaptation théâtrale de Gillette qui remplit les salles à New York puis à Londres, a sans doute amplifié ce mouvement de reprise cinématographique. Le *Sherlock Holmes Baffled* par exemple est réalisé et projeté à New York justement, ville de création de la pièce, et seulement un an après les débuts de son succès... Cette dernière a surtout fait elle-même l'objet de plusieurs adaptations pour le grand écran : en 1916, un film muet est tourné avec Gillette dans le rôle-titre, tandis que la même année, l'acteur, Harry Arthur Saintsbury, qui a joué Holmes plus de

¹²⁶ Il faudrait, dans l'idéal, distinguer ici les traditions françaises et britanniques, les cafés-concerts et les cabarets d'un côté, et le music-hall de l'autre : en raison de leurs origines et de leur généalogies contrastées, car le contenu de ces spectacle n'a commencé à converger qu'à la fin du XIX^e siècle.

mille fois, lors de tournées de la pièce dans les années 1900 ou plus tard dans la pièce que signera seul cette fois Conan Doyle en 1910 (*The Speckled Band*), est choisi pour l'incarner à nouveau dans *The Valley of Fear* ; en 1922, une représentation de la pièce est captée dans un théâtre, et en 1932, une nouvelle adaptation, parlante cette fois, est filmée. Le cinéma naissant agit donc à la fois comme un révélateur et un catalyseur du succès de Sherlock Holmes, même si nous constatons dans le même temps que se dilue l'œuvre à l'origine du phénomène : les films peuvent en effet autant s'inspirer des textes de Conan Doyle que des reprises ou des adaptations théâtrales, ce qui souligne déjà la complexité des mécanismes de réception en cours.

b. L'émancipation fictionnelle du détective

Une casquette à double-visière (le *deerstalker*), une pipe recourbée, une loupe, une ample robe de chambre, un pardessus en tweed (le *macfarlane*), etc. : quelques accessoires suffisent pour convoquer quasi instantanément l'image du fameux détective ; de même, que serait le Docteur Watson, son comparse régulier et narrateur de la plupart de ses aventures, sans sa célèbre moustache ou son chapeau melon ? Sherlock Holmes et certains de ses compagnons de papier semblent ainsi occuper une place de choix dans l'imaginaire collectif occidental, sortes de figures intemporelles, capables de franchir les frontières de leurs fictions originales et de faire oublier ces dernières. Néanmoins, ce n'est pas seulement le résultat des textes de Conan Doyle, mais aussi celui de cette démultiplication médiatique. Le *deerstalker* de Holmes par exemple ou l'apparence précise de Watson sont moins des constantes dans les descriptions du corpus initial que des choix récurrents du dessinateur du *Strand Magazine*, Sidney Paget¹²⁷. De même, si les romans et les nouvelles décrivent bien un Holmes amateur de cigares ou de cigarettes et utilisateur occasionnel de pipes droites, la pipe recourbée et les robes de chambre à fleurs se sont surtout imposées au travers de l'adaptation théâtrale de William Gillette, ou tout du moins les affiches et photographies qui en ont gardé la trace visuelle¹²⁸. Enfin, même la phrase emblématique « Élémentaire, mon cher Watson » que tout un chacun attribue au détective n'apparaît telle quelle dans aucun des écrits de Conan Doyle et résulte de la concaténation d'éléments disparates : les expressions « *Elementary* » et « *My dear Watson* » y étaient certes récurrentes, mais toujours employées séparément ; Gillette,

¹²⁷ Sur le site de la Société Sherlock Holmes de France, le lecteur trouvera de nombreux exemples des illustrations de Paget dans l'article qui lui est consacré : http://www.sshf.com/encyclopedia/index.php/Sidney_Paget (accédé le 15 juillet 2013).

¹²⁸ Les fans du détective sont encore plus pointilleux, allant jusqu'à préciser les modèles de pipes utilisés par Holmes et à dénoncer les anachronismes. Voir cet article de Roland Nicolas, publié 1^{er} janvier 2002, sur le site de la Société Sherlock Holmes de France : <http://www.sshf.com/articles.php?id=23> (consulté le 1^{er} avril 2013).

dans ses interprétations du détective, avait quant à lui l'habitude d'utiliser « *Elementary, my dear fellow* » et quelques variantes ; la phrase *in extenso* apparaît en réalité une première fois en 1915 dans une nouvelle qui n'est pas de Conan Doyle et en 1929 dans la première adaptation cinématographique parlante, *The Return of Sherlock Holmes*, mais ce n'est qu'avec les adaptations radiophoniques tirées des enquêtes du détective et diffusées au Royaume-Uni dans les années 1930 et 1940, qu'elle devient un incontournable. Tous ces détails, qui pourront apparaître au choix, comme le résultat de discussions de spécialistes ou comme des débats érudits typiques des fans, nous montrent les multiples biais par lesquels le personnage s'est échappé des récits qui l'ont vu naître et a gagné comme une existence propre.

Il ne s'agit pas d'une nouveauté au regard de l'histoire littéraire, car d'autres personnages ont également fini par faire oublier leurs origines – pensons à Don Quichotte et à Sancho Pansa, évoqués précédemment, ou aux protagonistes des contes de fée : qui a lu par exemple le premier texte mentionnant le Petit chaperon rouge ou le Chat botté ? –, mais la rapidité avec laquelle Sherlock Holmes semble avoir échappé à Conan Doyle est inédite. Cela apparaît particulièrement dans sa capacité à circuler presque immédiatement dans d'autres univers fictionnels, et donc sous la plume d'autres écrivains¹²⁹ : nous avons déjà indiqué que Sherlock avait été très tôt parodié, les ersatz du détective se multipliant dans les périodiques dès les années 1890, mais il a aussi été très rapidement importé dans d'autres fictions, nouvelle illustration du statut acquis précocement par le héros littéraire. Des formes de *cross-over* sont ainsi repérables à la même époque, tel *The Pursuit of the House-Boat*, en 1897, de John Kendrick Bangs, un auteur satirique américain, où le détective est convoqué pour enquêter sur le détournement d'un bateau d'un genre un peu particulier. Bangs donne en effet une suite à *A House-Boat on the Styx*, une série d'historiettes se déroulant dans une version revisitée des enfers de la mythologie grecque, où un groupe de personnalités, toutes décédées (entre autres Confucius, Socrate, William Shakespeare, Napoléon Bonaparte, Charles Darwin ou George Washington), forme le club des « *Associated Shades* » et navigue sur le Styx à bord d'une péniche aménagée. De façon anecdotique, on notera déjà que le détective est le seul personnage de fiction parmi cet aréopage composé d'hommes ayant tous existé – même si, dans le texte de Bang, ils deviennent à leur tour des êtres fictionnels... Plus intéressant pour notre sujet, Sherlock Holmes a la « possibilité » d'enquêter aux enfers, car il est lui-même mort, toujours suite au sort que lui a réservé Conan Doyle dans « Le dernier problème » : Bangs suggère donc une continuité fictionnelle entre les nouvelles de l'auteur

¹²⁹ Nous rassemblons ici plusieurs exemples mentionnés de façon dispersée par Saint-Gelais et complétons ses descriptions (Saint-Gelais, 2011 : 181, 222, 324-325).

britannique et ses propres écrits, ce qui est un bon exemple des « vertiges » que la transfictionnalité est susceptible de produire.

Plus irrévérencieux, Mark Twain en 1902, dans une nouvelle intitulée « *A Double Barrelled Detective Story* », fait intervenir Holmes en tant que personnage secondaire, dans un récit où il se rend aux États-Unis pour aider son neveu accusé de meurtre et se ridiculise par les conclusions erronées auxquelles aboutissent ses méthodes scientifiques : Twain fait donc plus que s'arrimer au succès remporté par le détective aux États-Unis également, mais en prend acte, ne faisant que mobiliser le personnage et sa notoriété pour servir l'exposition de ses propres idées, comme le refus du scientisme. Dans la même optique enfin, mentionnons, au début du XX^e siècle, les nouvelles de Maurice Leblanc qui, dans « Sherlock Holmes arrive trop tard », « La Dame blonde » et « La lampe juive », mettent face à son voleur de héros, Arsène Lupin, le détective londonien. Publiées, parmi d'autres, dans le journal *Je sais tout* entre 1905 et 1906, elles paraissent une seconde fois dans des recueils, la première dans *Arsène Lupin gentleman cambrioleur* en 1907, avec plusieurs remaniements à commencer par son titre qui devient « Herlock Sholmès arrive trop tard » ; les deux autres forment quant à elles *Arsène Lupin contre Herlock Sholmès* en 1908, avec également des modifications, comme la transformation de l'acolyte du détective de Watson en « Wilson », qui font suite aux protestations de Conan Doyle, celui-ci n'acceptant pas la libre utilisation de ses personnages par Leblanc ou réagissant peut-être à son succès. Non contents de nous montrer les réussites croisées de part et d'autre de la Manche de Holmes et de Lupin, ce dernier exemple témoigne encore une fois de la rapidité avec laquelle le détective est devenu un objet culturel circulant et facilement appropriable.

Revenir sur l'environnement médiatique dans lequel sont publiées les aventures initiales de Sherlock Holmes nous montre donc un phénomène de notoriété publique qui s'autonourrit : le succès des nouvelles de Conan Doyle a immédiatement été relayé sous d'autres formes transfictionnelles et/ou parodiques, qui, à leur tour, ont pu faire l'objet de dérivations. Par cette répétition culturelle, à laquelle l'écrivain n'est pas totalement étranger, le détective a par conséquent très rapidement été connu d'individus n'ayant jamais fréquenté l'œuvre originale, déclenchant peut-être de nouvelles vocations de lecteurs, mais amplifiant surtout les chances que cet univers inspirent de nouveaux jeux fictionnels, même à ceux qui n'en avaient qu'une connaissance indirecte. Nous commençons donc mieux comprendre les conditions qui ont permis l'émancipation progressive de la figure de Sherlock Holmes vis-à-vis des écrits de Conan Doyle, et qui relèvent, selon Richard Saint-Gelais, du « stade médiatique » de la fiction, au sein duquel s'inscriront de nombreux produits culturels du XX^e

siècle (Saint-Gelais, 2011 : 373-383) : les moyens techniques de communication – et les industries culturelles qui vont les développer – permettent une présence quantitativement beaucoup plus importante d'univers et de personnages fictionnels dans l'espace public, au point que l'on puisse parler d'« ubiquité culturelle » (376), et les œuvres sources, lorsqu'elles existent et sont identifiables, tendent à disparaître derrière les dérivations. Néanmoins, selon Saint-Gelais toujours, « l'émancipation du personnage, son accession au statut de figure culturelle inscrite dans la mémoire collective, ne résulte [...] pas que de facteurs purement quantitatifs » (*ibid.* : 382), et Sherlock Holmes n'échappe à cette règle : si le chercheur québécois oppose le stade médiatique à un « stade opéral » de la fiction, caractérisé par la force des notions d'œuvre, d'auteur et de clôture de la fiction, c'est parce que la transformation a parallèlement des dimensions esthétiques, ce qui apparaît également dans le cas des *Sherlock Holmes*.

c. Des prédispositions à la dérivation ?

Cette vogue de reprises, largement parodique et multi-supports, qui a contribué à détacher Sherlock Holmes des textes qui l'avaient vu naître, n'aurait en effet pas pu être aussi ample et aussi réactive, ni toucher de si nombreux supports, sans compter sur le statut littéraire particulier de l'œuvre de Conan Doyle. En dépeignant les enquêtes d'un détective privé, l'écrivain sait effectivement qu'il verse dans un genre d'emblée déconsidéré par les instances de la légitimation littéraire : le genre policier, dans son sens large, relève de ce que l'on appelle pas encore la « paralittérature », c'est-à-dire qu'il pèse sur lui de nombreux griefs comme le recours au sensationnalisme ou à des formules narratives déjà bien rôdées, ce qui limite ses prétentions à l'originalité et à la littérarité. Conan Doyle n'a d'ailleurs aucunement cherché à aller contre cette image comme en témoigne sa bibliographie : à côté du canon holmésien et des histoires liées au professeur Challenger qui ont elles aussi, dans une moindre mesure, connu notoriété et descendance¹³⁰, ses autres romans (historiques notamment), nouvelles, pièces de théâtre, ou essais (politiques, historiques et même spiritualistes), encore plus nombreux, sont autant de signes qu'il souhaitait passer à la postérité littéraire par d'autres moyens que son personnage fétiche. Conan Doyle a beau avoir réussi à publier pour la première fois grâce à un roman mettant en scène Sherlock Holmes et obtenu une réelle

¹³⁰ Parmi cet ensemble de trois romans et deux nouvelles, relevant davantage de l'aventure, voire de la science-fiction, *Le Monde perdu*, publié en 1912, est l'œuvre la plus connue, ayant fait l'objet de quelques adaptations cinématographiques, radiophoniques et plus récemment télévisuelles : c'est donc encore la paralittérature qui a le mieux servi la renommée de Conan Doyle et qui a eu le plus de chances de bénéficier de déclinaisons médiatiques...

autonomie financière grâce au succès remporté par ses nouvelles – au point qu’il peut quitter l’exercice de la médecine dès 1891 pour l’écriture –, il jugeait lui-même ses écrits policiers comme secondaires par rapport à ses autres projets, d’où une posture ambivalente, entre la maîtrise du potentiel narratif de son personnage et une certaine désinvolture.

Dans sa correspondance personnelle et certaines de ses préfaces, il avoue clairement qu’il aurait aimé que Sherlock Holmes n’éclipse pas ses autres textes et qu’il s’est retrouvé en quelque sorte pris au piège de sa réussite. C’est pourtant lui qui décide à partir de 1890 de privilégier la forme courte des nouvelles au détriment des romans pour raconter les aventures de son héros : il veut profiter de l’essor de la presse périodique, en termes de visibilité et de lectorat, et surtout, privilège de la paralittérature, bénéficier des avantages de la sérialité (Saint-Gelais, 2011 : 116-117, note 3). Comme nous l’avons vu dans nos développements sur la transfictionnalité, la série implique effectivement le retour des personnages, d’où une capitalisation sur leurs présentations précédentes, et permet la répétition de schémas entre épisodes, pour jouer là aussi sur la connivence avec le lecteur fidèle et donner une amplitude presque infinie à la fiction. Ainsi, *a minima*, chaque nouvelle est la résolution d’une énigme grâce à la sagacité et aux talents d’investigation de Holmes, présentée, le plus souvent, comme le compte rendu qu’en aurait rédigé le Docteur Watson : le problème à résoudre n’a donc généralement d’importance qu’à l’échelle des épisodes, ce qui donne une forme d’indépendance à chacun, ces derniers pouvant alors se multiplier indéfiniment, puisque rien apparemment n’empêche Sherlock Holmes de se saisir de nouvelles affaires ou d’en avoir traité un grand nombre auparavant ; preuve supplémentaire, les histoires de Sherlock peuvent être lues dans n’importe quel ordre, même s’il y aura toujours des puristes pour faire des propositions. De même, au fil des enquêtes, certains éléments deviennent des invariants comme le fait que Holmes réside au 221B Baker Street ou que sa logeuse s’appelle Mrs. Hudson, ce qui renforce l’impression d’autonomie du monde fictionnel dans son ensemble : le lecteur qui aura lu quelques épisodes ne sera par exemple pas étonné d’une visite impromptue de cette dernière dans la pièce de travail du détective, et aura surtout l’impression que chaque épisode est une incursion dans un monde fictionnel qui mène sa vie propre. Beaucoup d’ensembles policiers fonctionnent sur ce modèle sériel et reposent, dans l’idéal, sur une sorte de mécanique, attendue par le lecteur et parfois très visible, ce qui renforce l’illusion référentielle et appelle toujours à produire des épisodes supplémentaires¹³¹.

¹³¹ Pour une réflexion plus détaillée sur les liens entre série et roman policier, voir Besson, 2004 : 37-42. Voir aussi le chapitre consacré aux « systèmes transfictionnels » chez Saint-Gelais (2011 : 303-372).

Conan Doyle jouera d'ailleurs lui-même de ce principe de non-clôture, en suggérant à plusieurs reprises l'existence des « *unchronicled cases* », c'est-à-dire d'affaires traitées par le détective, mais que Watson, parce qu'il aurait manqué de temps, parce qu'elles se seraient soldées par un échec ou encore parce qu'elles seraient inintéressantes, n'aurait pas relatées par écrit. Présents sous la forme d'allusions dès les premières aventures de Sherlock Holmes, et servant avant tout à créer un effet de réel en donnant une épaisseur temporelle à sa carrière, les *unchronicled cases* occupent pourtant dans certaines nouvelles des paragraphes entiers comme dans « Le rituel des Musgrave », paru en 1893, où l'on assiste à un dialogue plein d'ironie entre Holmes et Watson :

“There are cases enough here, Watson,” said he, looking at me with mischievous eyes. “I think that if you knew all that I had in this box you would ask me to pull some out instead of putting others in.”

“These are the records of your early work, then?” I asked. “I have often wished that I had notes of those cases.”¹³²

Ce passage ne fait référence à aucun cas précis, mais suggère déjà l'ampleur des possibles pour les futures nouvelles de Conan Doyle ou, le cas échéant, pour d'éventuels continuateurs. Dans « Le problème du pont de Thor » en 1922, le ressort est encore plus visible quand est évoquée l'existence d'une malle, enfermée dans le coffre d'une banque, qui contiendrait des comptes rendus que le Docteur Watson a préféré ne pas divulguer : celui-ci, dans un effet de préterition, en donne alors quelques exemples et justifie son choix de les tenir secrets¹³³. Richard Saint-Gelais voit dans tous ces *unchronicled cases*, que les spécialistes du détective ont même cherché à comptabiliser, un des exemples les plus pertinents d'« expansions virtuelles », car il s'agit d'autant de nouvelles ou de romans que Conan Doyle n'a pas écrit, leur mention faisant souvent office comme de quasi titre, telle « l'affaire du rat de Sumatra », ce qui en fait bien des amorces de jeux fictionnels. Saint-Gelais le prouve en notant qu'à partir des années 1950, des continuateurs les ont justement pris pour base pour écrire de nouvelles aventures au détective, en n'oubliant pas d'inclure à leur tour quelques nouveaux cas inédits (Saint-Gelais, 2011 : 116-122). Les *Sherlock Holmes* semblent donc avoir été sciemment chargés par leur auteur d'un fort potentiel de transfictionnalité, en plus des conditions médiatiques propices à l'exposition de ces compléments ou alternatives fictionnels.

Toutefois, très rapidement, soit dès 1891, Conan Doyle s'aperçoit des contraintes imposées en retour par la structure sérielle. S'il a toujours écrit des récits qui ont réussi à

¹³² Nous empruntons cet exemple à Jeanette Laredo, dans l'article qu'elle a publié sur le site du *Journal of Victorian Culture Online*, le 30 avril 2012 : « I Believe in Sherlock Holmes: Sherlockian Fandom Then & Now » (<http://myblogs.informa.com/jvc/2012/04/30/i-believe-in-sherlock-holmes-fandom/> ; consulté le 1^{er} juillet 2013).

¹³³ Voir l'extrait dans Saint-Gelais, 2011 : 117.

passionner son lectorat, l'écrivain a dû les produire hâtivement pour répondre aux rythmes de publication du *Strand* et pour se garder du temps pour ces autres œuvres : la conséquence est que, malgré ses efforts pour rester en adéquation avec ses précédents écrits, il admet que la tâche de vérification est parfois trop lourde et commet des erreurs de détail, à l'image de la blessure reçue par le Docteur Watson en Afghanistan qui n'est pas toujours fixe. Ce genre d'approximation, déjà signalé par des lecteurs – notamment par les holmésiens comme nous le verrons dans un instant –, n'ont pourtant pas incité Conan Doyle à modifier ses nouvelles, même lors de leur réédition, par exemple, sous la forme de recueils, ce qui montre l'attitude finalement assez ambivalente du romancier face au monde fictionnel qu'il avait créé. Ces exigences narratives découlent en réalité de son choix d'introduire des indications chronologiques dans les aventures de son héros – le lecteur apprend par exemple à quelle date Holmes et Watson se sont rencontrés ou en quelle année, en référence à l'histoire réelle de l'Angleterre victorienne, certaines affaires se sont déroulées. Comme le souligne Anne Besson, cette introduction de l'écoulement du temps est toujours ce qui fait pencher une série du côté du cycle – la chercheuse parlant de « série mixte » –, car les épisodes cessent, s'ils l'ont un jour été complètement, d'être indépendants : contrairement par exemple aux aventures d'un James Bond¹³⁴ ou à la série des *Simpsons* où (presque) tous les cadrans sont remis à zéro à chaque nouvel opus, l'ensemble romanesque commence à se constituer en une totalité cumulative, ce qui oblige le créateur à tenir compte de tout ce qu'il a déjà écrit pour en maintenir l'unité et la cohérence (Besson, 2004).

Pour se délivrer du fardeau que commence à représenter cet entassement de nouvelles liées à Sherlock Holmes, le romancier ne voit d'autre choix – dès 1891 donc, comme en témoigne sa correspondance personnelle –, que de « tuer » son héros, pour couper court aux attentes fictionnelles de ses lecteurs. Dissuadé une première fois, par la réponse de sa mère à son projet et par son principal éditeur, le magazine *The Strand*, il y aboutit néanmoins en 1894 : dans une scène restée célèbre du « Dernier problème » (« *The Final Problem* »), il fait périr Holmes en même temps que son ennemi juré, le professeur Moriarty, tous deux tombant dans les chutes de Reichenbach, en Suisse, l'année 1891 dans le temps de la fiction¹³⁵. Affirmation on ne peut plus forte de son autorité narrative, ce geste constitue simultanément un abandon que certains auteurs saisissent au vol, comme nous l'avons vu notamment avec *A*

¹³⁴ Nous pensons ici peut-être plus aux romans de Ian Fleming qu'aux adaptations cinématographiques, qui ont introduit une dimension cyclique plus appuyée, en reliant certains épisodes joués par le même acteur, à l'image des récents *Casino royal* (2006) et *Quantum of Solace* (2008).

¹³⁵ Voir l'article « Arthur Conan Doyle » de l'encyclopédie en ligne Wikipédia (http://www.fr.wikipedia.org/wiki/Arthur_Conan_Doyle ; accédé le 15 juillet 2013), et bien sûr tout ce que les holmésiens ont pu écrire à ce sujet (voir *infra*).

House-Boat on the Styx, où le détective poursuit ses enquêtes parmi les morts. Par lassitude pour son personnage, Conan Doyle a donc ouvert une vacance fictionnelle qui est un appel d'air supplémentaire pour les dérivations¹³⁶, et que ne va pas refermer son retour au début du XX^e siècle.

Signe qu'il n'a pas encore surmonté sa lassitude, l'écrivain ne redonne vie au détective que de très manière progressive. Nous avons déjà décrit, tout d'abord, sa tentative avortée pour réaliser lui-même une adaptation théâtrale à la fin des années 1890 : il ne s'agissait toutefois que d'une compilation de précédentes aventures du détective et elle n'aurait ajouté, si elle avait été pleinement considérée de la main de Conan Doyle, que d'un nouveau matériel fictionnel relativement marginal. Lorsqu'il souhaite inaugurer une nouvelle série policière pour le *Strand* qui lui fait un pont d'or, il choisit finalement d'utiliser Sherlock Holmes comme personnage principal du *Chien des Baskerville*, roman publié sous la forme d'épisodes entre 1901 et 1902 : cependant, il prend soin de placer l'intrigue avant l'accident de Reichenbach, ce qui n'appelle pas encore de nouvelles aventures. L'accueil est si positif qu'il reçoit des propositions financières encore plus avantageuses de la part du *Collier's*, un magazine américain, sur lesquelles va s'aligner le *Strand* : cela suffit pour le décider à ressusciter son personnage en 1903 dans la nouvelle « La maison vide », où Holmes fournit un début d'explication sur comment il a finalement réussi à éviter la chute avec Moriarty et comment, en exil dans différents pays, il s'est dissimulé durant trois ans. Conan Doyle, bien que ce soit à un rythme un peu moins soutenu qu'au début des années 1890, s'engage alors à nouveau dans la production sérielle des aventures de Sherlock Holmes, au grand plaisir de ses lecteurs, mais avec le retour des mêmes exigences. Surtout, il n'efface pas ce que les spécialistes du détective nomme le « grand hiatus », c'est-à-dire ces trois années (1891-1894) dans l'univers fictionnel, où ce dernier s'est fait passer pour mort, ce qui ouvre des possibilités de spéculations. Que ce soit de manière contrôlée (dans le cas des *unchronicked cases*) ou pour des raisons très contingentes comme nous venons de le voir, l'écrivain a par conséquent créé de réelles prises pour les jeux fictionnels, mais sur lesquelles les reprises connues, du temps de Conan Doyle, ne semblent pas encore s'appuyer...

Face à ces dernières, le romancier a d'ailleurs là aussi eu une réaction inégale, ou en tout cas, beaucoup moins tranchée par exemple que celle de ses ayants droits, au travers du *Arthur Conan Doyle Estate*, qui font aujourd'hui tout pour repousser l'entrée du personnage

¹³⁶ On notera néanmoins que dans les années 1890, aucune publication ne ressuscite explicitement Sherlock Holmes, les parodies et pastiches, qui modifient les noms propres, n'étant donc pas à proprement parler des transfiction.

dans le domaine public¹³⁷, puisqu'il est loin d'avoir fait valoir ses droits sur tous les pastiches, parodies et autres adaptations de ses nouvelles, si tant est qu'il en ait eu connaissance et qu'il ait eu des arguments juridiques valables. Nous connaissons sa réaction peu amène face au traitement réservé au détective par Maurice Leblanc et ses demandes – exaucées – de modification, mais face à de nombreux autres pastiches, qui n'auraient pas manqué de susciter des renvois à la législation sur le droit d'auteur de nos jours, Conan Doyle ne semble pas avoir réagi. Nous y voyons toujours l'illustration de son rapport ambivalent au personnage de Sherlock Holmes, pour lequel il exprimait presque du dégoût dans les années 1890 et même après l'avoir tué, comme en témoigne le télégramme qu'il adresse à William Gillette en 1896, suite à une demande du metteur en scène pour modifier le texte de la pièce de théâtre qu'ils coécrivent : « *You may marry him or murder him or do whatever you like with him* »¹³⁸. De la même manière, l'un des biographes du romancier, James Paysted Wood, n'a-t-il pas intitulé son ouvrage en 1965 *The Man Who Hated Sherlock Holmes. A Life of Sir Arthur Conan Doyle* ?

Même si par ses choix narratifs et éditoriaux, Conan Doyle a été le grand orchestrateur du succès de son personnage, sa double posture explique sans doute pourquoi il n'a pas bénéficié personnellement et directement de la fièvre dérivative autour de son œuvre, à la différence, par exemple, d'une Jane Austen dont nous avons observé le rôle fédérateur. De cette façon, dans la perspective de Saint-Gelais, le romancier incarne bien la transition entre le stade opéral et le stade médiatique de la fiction, puisque sans disparaître encore totalement derrière son univers fictionnel, il est apparu en retrait, pris dans les transformations communicationnelles et économiques (alors qu'il y a pourtant participé de bonne grâce), ce qui a encouragé l'apparition de transfigurations et plus généralement de dérivations. Cela apparaît d'autant plus si l'on en reste pas à cette vague de reprises, mais que nous envisageons l'autre facette de la dérivation, celle qui a réussi à mobiliser des collectifs d'amateurs et fonder un des premiers fandoms modernes...

d. Les leçons de l'holmésologie

¹³⁷ Voir l'affaire juridique en cours, dans laquelle un avocat et spécialiste du détective défend que le *Arthur Conan Doyle Estate* fait une utilisation frauduleuse du *copyright* américain, à travers l'article de Claire Suddath, « *The Man Who's Trying to Free Sherlock Holmes* », Bloomberg Businessweek, 8 mars 2013 (<http://www.businessweek.com/articles/2013-03-08/the-man-whos-trying-to-free-sherlock-holmes>; accédé le 1^{er} juillet 2013).

¹³⁸ Voir Saint-Gelais, 2011 : 361 et Duncan, 2011 ; Alistair Duncan est un holmésien anglais souvent consulté et auteur de plusieurs ouvrages sur son œuvre favorite : on pourra consulter le billet « *...do what you like with him* », publié sur son blog le 26 février 2013, pour une version vulgarisée de son propos (<http://alistaird221b.blogspot.co.at/2013/02/do-what-you-like-with-him.html> ; accédé le 15 juillet 2013).

Force est de constater que chez une partie des lecteurs de l'époque existe bien une forme de (fausse ?) croyance collective quant à la réalité du personnage, un « comme si » – bel exemple de jeu fictionnel partagé – dont il est possible de trouver des traces tangibles, dont quelques créations dérivées. Dès les années 1890 en effet, des lettres de lecteurs sont adressées non seulement à l'auteur, le plus souvent via le magazine *The Strand*, mais aussi directement à Sherlock Holmes, comme si ce dernier existait, à l'image de cet habitant de la Pennsylvanie lui demandant, en 1890, de lui envoyer son étude sur les différents types de cendres (Green, 1986 : 9). Et cette correspondance fictive à sens unique s'amplifiera dans les années 1930, lorsque l'adresse supposée du détective, le 221B, Baker Street, connaît enfin une équivalence dans le Londres réel : alors que la rue Baker Street à l'époque victorienne n'était pas assez longue pour aller jusqu'au numéro 221, des travaux conduisent justement à son expansion en 1932, le bâtiment de la société immobilière (et aujourd'hui banque) Abbey National y occupant les numéros 219 à 229 ; des lettres à l'attention du détective et adressées au 221B commencent alors immédiatement à parvenir à l'Abbey House, et la banque, face à l'afflux de courrier, décidera même d'affecter à temps plein un de ses employés pour l'archiver, le valoriser et y répondre¹³⁹ ; c'est justement un échantillon de ces missives qui constitue la base de l'ouvrage de Richard L. Green, *Letters to Sherlock Holmes* (1986).

Plus encore, les réactions suscitées par la « mort » du détective en 1893 – que l'on ne savait pas encore temporaire – attestent également d'un attachement au personnage, chez les lecteurs, qui relève bien d'un attachement fictionnel : les abonnements au magazine *The Strand* chutent brusquement de 20 000 souscriptions à la sortie du « Dernier problème », tandis que 30 000 reviendront pour la publication de *Chien des Baskerville*... Il n'est donc rien de dire que le choix initial de Conan Doyle n'est pas apprécié : ce mécontentement a d'ailleurs donné lieu à plusieurs légendes urbaines, selon lesquelles l'écrivain aurait par exemple reçu une coup de parapluie d'une lectrice dévastée par la disparition du détective, ou selon lesquelles des Londoniens auraient arboré cette année-là un brassard noir en signe de deuil ; cependant, dans les différents travaux que nous avons consultés, ces réactions référentielles ne sont hélas jamais sourcées, ce qui conduit à émettre des doutes quant à leur véracité. Dans tous les cas, s'il n'y a pas eu de mobilisations, au sens fort du terme, comme on peut en observer depuis *Star Trek* en faveur du retour à l'écran d'une série télévisée, des

¹³⁹ Ouvert en 1990, le musée Sherlock Holmes, situé au 239, se voit attribuer honorifiquement le 221B, ce qui n'est pas sans créer quelques tensions avec la banque Abbey National (qui veut continuer de recevoir les lettres au détective) et le conseil municipal de quartier (où ce changement d'adresse arbitraire soulève des réticences administratives). Le départ de la banque en 2005 a clarifié la situation, puisque pour le Royal Mail, le musée détient dorénavant l'exclusivité de l'adresse 221B, Baker Street. Voir l'article en anglais de l'encyclopédie en ligne Wikipédia à ce sujet : http://en.wikipedia.org/wiki/221B_Baker_Street (consulté le 1^{er} juin 2013)

réactions collectives et populaires ont certainement eu lieu, sur lesquelles il faudrait encore travailler : le personnage de Sherlock Holmes, pour toutes les raisons que nous avons avancées, avait donc déjà acquis un statut particulier chez ses lecteurs et sans doute au-delà, au point que sa mort fictionnelle réussisse à avoir des répercussions « réelles ».

Cependant, comme avec l'œuvre austénienne, les premiers fandoms organisés autour de Sherlock Holmes, lieux des jeux fictionnels les plus proches des fanfictions, n'ont pas du tout une origine populaire, mais prennent forme dans les milieux universitaires. Le « grand hiatus » a contaminé l'existence quotidienne d'individus ordinaires, et c'est sur cette base que certains lecteurs lettrés, au tout début du XX^e siècle, vont pousser le jeu fictionnel à un degré supplémentaire, en proposant une relecture complète des écrits de Conan Doyle, comme s'il s'agissait de documents historiques sur un véritable détective de l'époque victorienne ; cela a été le point de départ d'activités faniques bien réelles, rassemblées sous le terme d'« holmésologie ». La manière dont se fonde cette nouvelle « discipline » en dit long, au passage, sur les discussions informelles (métafictionnelles et peut-être uniquement fictionnelles) qui pouvaient avoir lieu entre lecteurs, et notamment entre étudiants admirateurs du détective. En 1902 en effet, la première pierre est posée par un jeune diplômé de Cambridge, Frank Sidgwick, qui réussit à faire publier dans l'un des journaux de son ex-université, le *Cambridge Review*, un court texte où il s'adresse non pas à Conan Doyle, mais au Docteur Watson pour mettre en évidence les erreurs « factuelles » du *Chien des Baskerville* : le véritable auteur est déjà mis entre parenthèses et l'on voit dans la démarche du jeune lecteur l'application des méthodes rationnelles de Holmes à l'une de ses propres aventures¹⁴⁰. La même année, aux États-Unis, l'éditeur Arthur Bartlett Maurice publie lui aussi deux textes qui dénoncent les incohérences dans le corpus des aventures de Sherlock Holmes dans son journal littéraire *The Bookman*, et de même, en 1904, l'écrivain, critique et éditeur écossais Andrew Lang publie dans le *Longman's magazine* « Adventure of the Three Students Analysis », où il poursuit le jeu initié par Sidgwick, en l'associant ostensiblement à un divertissement estudiantin¹⁴¹.

En 1911, et sans connaissance de ces premières initiatives, Ronald Knox, un étudiant de l'université d'Oxford cette fois, systématise la démarche en prononçant devant le *Gryphon Club* du Trinity College un discours intitulé « *Studies in the Literature of Sherlock Holmes* »,

¹⁴⁰ Voir le texte complet sur le site d'un holmésien américain : http://www.bsiarchivalhistory.org/BSI_Archival_History/Sidgwick_essay.html (consulté le 1^{er} juillet 2013).

¹⁴¹ Une liste des textes marquants de l'holmésologie a été établie sur le site holmésien Diogenes Club : <http://www.diogenes-club.com/shlibrary1.htm> (accédé le 15 juillet 2013)

avant de le publier l'année suivante dans *The Blue Book Magazine*¹⁴² : dans un esprit qui reste potache, il propose d'appliquer aux textes mettant en scène Sherlock Holmes, les mêmes méthodes que la critique historique des textes anciens comme la Bible, et propose de résoudre les erreurs « factuelles » contenues dans les comptes rendus de Watson, dont l'agent littéraire serait un certain « Conan Doyle », à partir des textes mêmes. Il opère donc un retournement des valeurs en employant des méthodes ancrées dans la *highbrow culture* pour étudier un objet populaire, en contournant la figure de l'auteur original – c'est la fondation d'une « *Holmesian scholarship* » et non d'une « *Doylean scholarship* » –, et en transformant des récits de fiction en des « textes sacrés » (« *sacred writings* ») ou « Canon », comme les holmésiens désigneront les 4 romans et les 56 nouvelles de Conan Doyle après la Seconde Guerre mondiale¹⁴³. Si l'ironie est présente, nous voyons au passage qu'il ne s'agit pas ici de se moquer des textes originaux, comme cela a pu être le cas dans les parodies ou pastiches publiés dans les années 1890, mais bien de les célébrer, en faisant mine de les prendre au premier de la lettre et en se prenant pour des apprentis-détectives ; la charge parodique vise plutôt en retour l'analyse littéraire... Enfin, avec le texte de Knox, s'impose aussi un ton, pince-sans-rire, caractéristique de la critique holmésienne, qui pastiche l'analyse littéraire universitaire, se drapant de son sérieux mais jouant aussi avec ses codes, ce qui permet de se distinguer notamment de la spéculation ordinaire : il faut à tout prix éviter, au moins sur la forme, de ressembler au métadiscours fictionnel populaire, et aussi, à partir des années 1930, de celui des « fans »¹⁴⁴. Les conditions dans lesquelles Knox a prononcé son discours montre que l'holmésologie se pratique d'abord entre *happy few*, c'est-à-dire au sein de clubs à accès restreint et d'ailleurs normalement réservés aux hommes. C'est l'acte fondateur de l'holmésologie et les conditions dans lesquelles Knox prononce son discours imprime déjà certaines de ses conventions, à la fois formelles (sur la manière de lire les aventures de Sherlock Holmes, de les interpréter, de s'exprimer, etc.) et sociales, puisque la critique

¹⁴² Pour le texte complet, voir le site holmésien déjà cité : <http://www.diogenes-club.com/studies.htm> (consulté le 15 juillet 2013).

¹⁴³ On notera l'influence de l'holmésologie sur les pratiques faniques plus récentes et liées aux productions audiovisuelles : l'expression de canon est toujours utilisée pour désigner l'ensemble de l'œuvre originale – même s'il peut y avoir des débats entre fans –, pour la distinguer par exemple du « fanon », ces éléments interprétatifs ou fictionnels qui se sont sédimentés au fil du temps à l'intérieur de la communauté.

¹⁴⁴ Le billet publié par l'écrivaine américaine Lyndsay Faye, elle-même membre des de ces sociétés holmésiennes, sur le site *Criminalelement.com* le 30 novembre 2012 et intitulé « *Upon the Clear Distinction Between Fandom and the Baker Street Irregulars* », souligne avec causticité ces enjeux de distinction, encore partiellement valable aujourd'hui, et en même temps leur faible pertinence dans les faits ; son texte mérite aussi d'être lu pour observer le maintien du style de discours introduit par Knox et du goût pour le pastiche (<http://www.criminalelement.com/blogs/2012/11/upon-the-clear-distinction-between-fandom-and-the-baker-street-irregulars-lyndsay-faye-sherlock-holmes-arthur-conan-doyle-elementary>; accédé le 15 juin 2013).

holmésienne se pratique plutôt entre *happy few*, sur le modèle des clubs de gentlemen, comme chez les premières Janeites.

Le mouvement se développe alors de façon désynchronisée de part et d'autre de l'Atlantique. Aux États-Unis, il est « importé », notamment par l'écrivain et journaliste Christopher Morley, qui étudiant à Oxford en 1910-1911, a assisté au discours de Knox. Dès son retour et en particulier dans les années 1920, à New York, il pratique de manière épisodique la critique holmésienne ou plutôt « sherlockienne » – puisque c'est l'adjectif qui s'impose là-bas¹⁴⁵ –, dans les colonnes du *Saturday Review of Literature*, le supplément hebdomadaire du *New York Evening Post* où il travaille, ainsi que lors de déjeuners et dîners littéraires qu'il organise chaque semaine et qui sont des événements courus, les « *Three Hours for Lunch Club* » : on y discute de temps à autres de Sherlock Holmes, sur la base des principes de Knox et s'y manifestent de plus en plus d'amateurs. C'est dans leur rang qu'il faudra chercher les sherlockiens qui répondent à une holmésologie britannique également active, mais pas avant le tournant des années 1930.

Au Royaume-Uni en effet, dans un premier temps, les jeux holmésiens restent paradoxalement invisibles en termes de publication, probablement en raison de la Première Guerre mondiale et du fait qu'ils ne dépassent pas les limites des discussions informelles entre étudiants ou au sein de leurs clubs privés. Cependant, la republication du texte de Knox en 1928, cette fois dans un ouvrage (*Essays in Satire*), ce qui est une première pour l'holmésologie, prouve que la pratique s'est poursuivie. Elle amorce alors son décloisonnement, qui se fait par émulation : il serait trop long de citer la quinzaine de textes publiés entre 1928 et 1934, mais ils se répondent les uns les autres, à l'image de l'essai de Sidney Roberts « A Note on the Watson Problem », qui est la réponse « cambridgienne » au texte de Knox ; certains s'attachent à reconstituer la biographie complète de Sherlock Holmes ou à remettre dans un ordre chronologique les différentes nouvelles, avec des versions en provenance des holmésiens et d'autres des sherlockiens¹⁴⁶. Tous ces amateurs du détective doivent dès lors surmonter les inconsistances de Conan Doyle et trouver dans le « Canon » les ressources pour le faire, toujours comme si cet univers fictionnel existait véritablement : c'est ce qu'ils appellent eux-mêmes le « grand jeu » (« *great game* » ou tout simplement « *game* »),

¹⁴⁵ Nous n'avons pas réussi à connaître l'origine de cette différence et si elle avait un lien avec Morley, mais elle est déjà visible dès 1917, avec la publication en 1917 d'une compilation d'articles intitulée « *Sherlockian Studies: 7 Pieces of Sherlockiana* ». La distinction s'est plus ou moins maintenue jusqu'à aujourd'hui, mais le fait que les fans de la série télévisée britannique *Sherlock* réclament aussi l'appellation de « *sherlockians* » pourrait changer la donne. Voir l'article « Sherlockian » de l'encyclopédie en ligne Fanlore : <http://fanlore.org/wiki/Sherlockian> (accédé le 15 juillet 2013).

¹⁴⁶ Nous renvoyons à nouveau à la liste présentée sur le site Diogenes Club (voir *supra*).

ce qui témoigne une volonté de montrer en même temps qu'ils ne sont pas dupes, et réaffirme, pour notre recherche, la double nature, référentielle *et* critique, des jeux fictionnels ; l'enjeu est le même lorsqu'ils s'appuient visiblement sur les méthodes universitaires, en citant leur sources, en utilisant les notes de bas de page ou en recherchant, pour certains, la cumulativité des résultats de l'holmésologie comme le souligne Richard Saint-Gelais (2011 : 402-403). Les pages que consacrent le chercheur québécois à ce sujet, toujours dans la perspective de la transfictionnalité, sont d'ailleurs passionnantes, car il montre que les holmésiens, parfois proches de l'« élucubration » pour retomber sur leurs pattes, ne franchissent pas toutefois la frontière de la « fabulation » (464), c'est-à-dire qu'ils ne passent pas (ou pas encore) à l'étape de l'invention narrative, en proposant les récits complémentaires qui appuieraient leurs solutions. Ils en restent à la forme de la critique, comme suggéré par Knox, ce qui ne les empêchent pas d'élaborer des scénarios transfictionnels complexes : le lecteur ordinaire les trouvera sans doute « disproportionnés » par rapport à ce qu'il s'agit d'expliquer, mais le fait qu'ils tendent vers le « romanesque » ou à être « générat[eurs] d'intrigue » pour parler comme Saint-Gelais (465), montre comment les jeux fictionnels peuvent engendrer à nouveau de la fiction et leur proximité avec le phénomène à l'origine de cette recherche.

Parallèlement débute l'organisation de la critique holmésienne, tout d'abord aux États-Unis à nouveau, où c'est à l'occasion d'un des repas de Morley, à savoir, le 6 janvier 1934, date attribuée par les soins de ce dernier, selon des considérations sherlockiennes, à l'anniversaire du détective, que naît l'idée d'un club plus formel : il s'agit des *Baker Street Irregulars (BSI)*, du nom de ces enfants déshérités du Londres victorien, que le détective utilise régulièrement comme informateurs. Morley en publie les statuts dans le *Saturday Review of Literature* dès février, et en mai, aidé par son frère, il conçoit une grille de mots-croisés qui sert d'examen d'entrée : la première réunion officielle qui a lieu en juin ne rassemble ainsi que huit personnes, d'autant que les femmes qui avaient bien répondu ne sont pas invitées. Sur la base d'un test d'érudition, pratique courante dans les univers faniques, les *Baker Street Irregulars* deviennent le lieu le plus actif de l'holmésologie, par leurs réunions mensuelles, leur dîner annuel chaque 6 janvier, et leurs publications dans des parutions périodiques ou même des ouvrages. En 1946, les membres créent justement leur propre revue, le *Baker Street Journal* qui est un lieu supplémentaire d'expression de la critique holmésienne. Les *BSI* deviennent ainsi l'association de référence pour les admirateurs du détective aux États-Unis, d'autant que l'on y entre que par cooptation et qu'elle reste fermée aux femmes jusqu'en 1991 : les « *scion societies* », les associations locales adoubées ou non par les *BSI*, sont néanmoins une alternative qui permettent à un public moins élitiste de

s'adonner également à l'holmésologie ; les *Adventuresses of Sherlock Holmes* notamment, créées en 1966, en sont un bon exemple puisqu'elles sont la première association fondées et gérées par des femmes, même si son origine est encore une fois universitaire.

Au Royaume-Uni, le processus d'organisation est plus long à se mettre en place : plusieurs holmésiens britanniques, essentiellement des universitaires et/ou auteurs de policiers, dont Knox par exemple, participent bien en juin 1934 à la création d'une *Sherlock Holmes Society*, invitant au dîner inaugural Frank Morley, le frère de Christopher à l'origine du fameux mots-croisés. Toutefois, l'activité n'est pas aussi régulière que son équivalent américain et le club s'éteint dès 1937, avant que la Seconde Guerre mondiale reporte toute refondation immédiate. Sa renaissance, en 1950-1951 seulement, mérite néanmoins l'attention car elle a lieu dans des circonstances empruntées à nouveau de jeux fictionnels : à l'occasion du *Festival of Britain*, célébration nationale de la sortie de la guerre et de la période de reconstruction, le thème d'une exposition dans le quartier londonien de Saint Marylebone (aujourd'hui district de Westminster) fait débat entre la bibliothèque, qui souhaite la consacrer à Sherlock Holmes et le conseil municipal qui craint que l'image du quartier ne soit associée à la crapule et au crime. Or, le journal *The Times* commence, dans ce contexte, à recevoir des lettres de lecteurs rédigées par un certain Docteur Watson, un certain Mycroft Holmes (le frère du détective) ou une certaine Mrs. Hudson, dont dix-sept seront publiées, tous ces personnages plaçant pour une exposition aux couleurs du détective et prétendant disposer d'objets lui ayant appartenu. Cela fait apparemment céder le conseil municipal et une poignée d'amateurs, notamment parmi ceux qui s'étaient manifestés par courrier, se portent volontaires pour monter cette exposition, collectant ou même fabriquant des éléments de décor – beaux exemples de créations dérivées et plus particulièrement d'artefacts fictionnels – pour reconstituer la pièce de travail de Holmes dans les murs de la banque Abbey National, sur *Baker Street*, dont nous avons déjà parlé...

Pour prolonger l'expérience, ils fondent dans la foulée la *Sherlock Holmes Society of London (SHSL)*, ouvertes aux femmes dont certaines ont aidé à la création de l'exposition : elle existe encore de nos jours et constitue l'association de référence pour le Royaume-Uni. La *SHSL* fonde aussi très rapidement un journal, le *Sherlock Holmes Journal*, où sont discutés, par exemple dans le premier numéro, la personnalité du détective ou le fait que Watson a un penchant pour le jeu : le « grand jeu » continue donc après guerre via ces associations et publications interposées, avec par exemple avec de nouvelles biographies de Holmes publiées en ouvrages, de nouvelles interprétations du canon et une activité que nous qualifierons maladroitement de méta-associative, puisqu'à l'archivage des critiques

holmésiennes et sherlockiennes, s'ajoutera la tenue d'archives sur les membres et les activités de ces associations, ce qui nous fait revenir au projet bibliographique de Johnson et de Waal. À titre d'exemple, on sait par exemple qu'à partir de 1968, la *SHSL* organise des voyages pour ses membres avec le premier à destination de la Suisse, et des chutes de Reichenbach... Ce « pèlerinage » et surtout toutes ces activités métafictionnelles n'ont donc rien à envier à celles que l'on trouve dès les années 1930 dans les fanzines liées à la science-fiction (voir *infra*) et nous révèle que quoi qu'en disent les holmésiens, ils agissaient aussi comme des fans.

Ce panorama des sociétés sherlockiennes, sans doute un peu long, mais pourtant encore incomplet, n'avait à notre connaissance encore jamais été déployé et mobilisé de façon précise, dans une publication scientifique en français, pour traiter du passé des fanfictions : c'est par exemple un point aveugle de l'ouvrage de Saint-Gelais, et bien qu'il nous ait été très utile pour tirer certains fils¹⁴⁷, nous avons dû multiplier les recoupements entre les quelques livres anglophones à notre disposition, souvent écrits par des holmésiens, et les contributions faniques, très inégales, disponibles en ligne. Aussi, nous espérons avoir montré avant tout en quoi la critique holmésienne a été une des formes d'activité dérivée les plus semblables aux fanfictions, sans qu'elle conduise nécessairement à l'écriture de récits, avec des prémisses dès le début du XX^e siècle, mais un fonctionnement collectif seulement dans les années 1930. La primauté historique de la critique holmésienne sur les activités d'autres fandoms pourrait donc être discutée, si nous nous en tenons à la combinaison de nos trois échelons généalogiques.

Il reste que les articles publiés dans les revues holmésiennes sont une trace des dialogues parafictionnels qui ont pu exister entre les admirateurs du détective dès les premiers succès de Conan Doyle, et qu'ils sont de parfaits exemples de la critique transfictionnelle « avouée », c'est-à-dire qui ne cherche pas à dissimuler sa part de référentialité et au contraire la revendique (Saint-Gelais, 2011 : 462-471 & 499-522). Un travail plus complet sur les holmésiens pourrait être alors de repérer parmi les innombrables « pastiches » des aventures de Sherlock Holmes, ceux qui émanent de membres de ces sociétés, pour savoir dans quelle mesure ils ont trouvé leur inspiration dans cette activité sociale et littéraire qu'ils partageaient avec d'autres amateurs : dans ce cas, nous serions encore plus proches des fanfictions, et même de « *profics* » dans le vocabulaire des fans, soit ces fanfictions qui réussissent à être publiées en bonne et due forme et dont l'exemple-phare de ces dernières années est *Fifty Shades of Grey*. Néanmoins – les holmésiens s'étant évidemment déjà chargés d'en identifier

¹⁴⁷ Pour une analyse plus détaillée de l'holmésologie, avec ses implications narratologiques notamment, voir Saint-Gelais, 2011 : 462-471.

certain –, il apparaît que ces ouvrages n’ont jamais été une pratique aussi collective et aussi valorisée que la critique holmésienne, tout simplement parce qu’elle allait à l’encontre des règles du grand jeu, en concrétisant les potentialités romanesques sous la forme de récits inédits et complémentaires à l’œuvre de Conan Doyle. Le positionnement des fanfictions, au sens moderne, et des fandoms médiatiques par rapport à la critique holmésienne est par conséquent tout en contiguïtés, mais non de l’ordre d’une filiation directe : elles partagent avec lui une mise en avant de l’œuvre originale (le canon), une activité interprétative hypertrophiée et la création de communautés de lecteurs ; en revanche, le passage à l’écriture narrative y a été moins systématique et présente la particularité d’avoir été très tôt inclus dans la production dérivative commerciale ; c’est une des raisons qui, à l’évidence, participe de la confusion autour des liens entre les fanfictions et ses ancêtres liés à Sherlock Holmes.

Cette présentation a enfin été l’occasion de faire apparaître des lignes de faille, voire des frictions entre ces amateurs qui se réclament pourtant de pratiques plus feutrées que les fan-clubs d’origine sportive ou télévisuelle. Héritage des clubs de gentlemen, la séparation entre les sociétés holmésiennes masculines et féminines, aux États-Unis en particulier, en est une illustration, qui renforce au passage l’intérêt d’étudier les pratiques de fans sous l’angle du genre (au sens sociologique), pour la période récente comme pour les plus anciennes. Nous avons pu aussi observer la saine rivalité entre les sherlockiens américains et les holmésiens britanniques, tout comme les stratégies de distinction, plus généralement, de l’holméologie vis-à-vis des lectures référentielles « ordinaires » ou « populaires », grâce à une rhétorique particulière ou l’adossement revendiqué à des méthodologies universitaires : en cela pourtant, les holmésiens ne se distinguent pas spécialement d’autres communautés faniques, puisque ces dernières développent souvent leur propre vocabulaire – nous en aurons encore la confirmation avec les fanfictions et plus spécifiquement les potterfictions – et ont fréquemment une prétention à la scientificité de leurs démarches herméneutiques et archivistiques, l’existence d’encyclopédies en ligne autour de produits médiatiques comme *Star Wars*, *Harry Potter* ou *Le seigneur des anneaux* n’en étant qu’une des dernières manifestations¹⁴⁸. De même, avec Richard Saint-Gelais, il est possible de voir qu’au sein même du fandom holmésien se sont manifestés plusieurs courants, selon le degré d’invention autorisé par rapport au Canon : à côté des rares tenants de la stricte orthodoxie qui refusent même le principe du « grand jeu » et redonne toute sa place à Conan Doyle, on trouve une tendance « interprétative » et une autre « sensationnaliste », selon la terminologie proposée

¹⁴⁸ Sur ce sujet, voir Berthou, 2011.

par un holmésien à partir des années 1960, la première échafaudant ses interprétations à partir des seules informations fournies par les *sacred writings*, et la seconde s'autorisant des inventions pour boucler certains de ses raisonnements (Saint-Gelais, 2011 : 469-471). Cela n'a pas été sans causer des tensions au sein des cercles holmésiens et sherlockiens, qui se traduisent aujourd'hui par l'existence d'une dichotomie, reprise d'ailleurs dans d'autres fandoms anglo-saxons, entre « *Doylists* » et « *Watsonians* », c'est-à-dire entre les fans qui fondent leurs interprétations en adoptant un point de vue externe sur l'œuvre, en faisant par exemple intervenir des décisions de l'auteur ou pour les produits plus récents, celles des diffuseurs, et les fans qui procèdent à un métadiscours à hauteur de la diégèse, comme dans le cas des holmésiens¹⁴⁹.

Nous retrouvons donc ici la pertinente réflexion de Roberta Pearson sur l'élargissement de la catégorie de fans avant l'usage effectif du terme, puisqu'avec les holmésiens, nous sommes face à un véritable fandom qui ne dit pas son nom (Pearson, 2007) : en revanche, son fonctionnement, avec l'importance prise par la critique holmésienne, souligne à nouveau que les jeux fictionnels et les créations dérivées peuvent prendre des formes très variées, ce qui ne fait pas des fanfictions visibles à partir des années 1960 dans les fanzines, l'aboutissement d'un processus historique unique. Dans notre perspective, nous comprenons maintenant mieux pourquoi les dérivations fictionnelles et les manifestations de l'engouement autour des aventures de Sherlock Holmes ont effectivement toute leur place dans une historicisation du phénomène qui nous intéresse : toutefois, il est apparu que de nombreuses distinctions sont nécessaires à l'intérieur de ces dernières pour repérer ses possibles prédécesseurs. Chemin faisant, nous avons également constaté les avantages de la séparation, au moins théorique, entre les enjeux liés à la transfictionnalité, au jeu fictionnel en général et aux succès médiatiques pour fournir ce portrait, tout sauf monolithique, des phénomènes de reprises de l'univers fictionnel du détective ; c'est aussi pourquoi nous allons pouvoir appliquer d'autant plus facilement cette approche à l'apparente « apparition » des fanfictions telles que nous les connaissons encore aujourd'hui dans les années 1960...

B. Des années 1960 aux années 1990 : la première structuration des fanfictions

Avec les jalons historiques que nous avons posés tout au long de ce chapitre, l'apparition des fanfictions dans la seconde moitié des années 1960 pourrait presque sembler

¹⁴⁹ Sur ces catégories, nées apparemment chez les *BSI*, mais reprises ailleurs, voir l'article « *Watsonian vs. Doylist* » de l'encyclopédie en ligne Fanlore : http://fanlore.org/wiki/Watsonian_vs._Doylist (accédé le 15 juillet 2013).

anecdotique : les jeux fictionnels ont pris de nombreuses formes par le passé et les fanfictions modernes n'en seraient que la dernière version. Cependant, comme y invitent notre approche par les créations dérivées et surtout nos trois axes généalogiques, il reste que l'appellation ne se stabilise, en plus de nombreuses conventions d'écriture, qu'à cette période et pas à une autre. Si on trouve des « fanfictions » parmi les activités dérivatives autour d'Austen et de Sherlock Holmes, sans utiliser le mot, celles-ci sont en réalité tardives, comme nous venons de le voir, constituant des activités surtout parallèles à celles que nous allons maintenant décrire, et non un des moteurs de cette première structuration. Nous devons donc cerner les spécificités de ce premier moment des fanfictions « modernes » – le second étant représenté par leur migration sur Internet –, en montrant qu'elles ne sont pas non plus issues d'une naissance spontanée : nous verrons en particulier comment ces productions textuelles se sont arrimées sur des activités faniques en croissance depuis les années 1930, fortement liées à la science-fiction mais pas seulement : il s'agit d'une histoire essentiellement étatsunienne où le vocabulaire et la sociologie des participant(e)s commencent à se fixer durablement, puisque l'on retrouve encore la plupart de ces caractéristiques dans le fonctionnement actuel du phénomène.

Les débuts des fanfictions, même s'ils sont bien entendu plus proches de nous que la majorité des exemples cités précédemment, ne sont pas forcément mieux connus, malgré les sources disponibles. Puisque cette activité d'écriture relève à la fois des pratiques amateurs et de la culture populaire et médiatique, elle n'a pas fait l'objet de travaux scientifiques dans les premiers temps de son développement, même aux États-Unis¹⁵⁰, et n'a pas non plus bénéficié d'une préservation autre que celle réalisée par ses propres acteurs¹⁵¹ : comme le rappelle Francesca Coppa, ce sont les fans, et plus particulièrement ceux des fandoms les plus importants et les plus organisés à qui l'on doit les historiques les plus détaillés, où apparaissent les premières fanfictions (Coppa, 2006 : 41-42). La série télévisée *Star Trek* qui met en scène les aventures intergalactiques du vaisseau Enterprise, commandé par le capitaine Kirk, accompagné, en autres, de l'extraterrestre vulcain Spock, est ainsi un incontournable à la fin des années 1960, à la fois pour l'ampleur de son fandom, en nombre de fans et en durée, et pour sa capacité à produire un métadiscours sur lui-même : ainsi, dès 1975, l'ouvrage *Star Trek Lives!*, écrit par des fans, fait la rétrospective des premières années de l'engouement pour le programme télévisé, avec un dernier chapitre portant uniquement sur les fanfictions

¹⁵⁰ Voir le chapitre 1 pour les moments-clés et les enjeux de la naissance des *fan studies*.

¹⁵¹ La situation actuelle a évolué en partie avec la naissance de programmes de conservation des productions faniques, comme celui mené par l'association *Organization for Transformative Works*, intitulé « *Archive of Our Own* », ce qui en fait un projet à la fois fanique et universitaire. Voir notre chapitre 3.

d'ailleurs (Lichtenberg *et al.*, 1975). *A fortiori*, les fandoms qui se sont ensuite formés autour des films de la saga *Star Wars*, des séries *Battlestar Galactica* ou encore de *Blake's 7* – plutôt au Royaume-Uni qu'aux États-Unis pour cette dernière d'ailleurs –, dont les histoires se déroulent chaque fois dans l'espace, sont également marqués par une production notable de fanfictions. Il est donc logique que le genre de la science-fiction ait été largement associé aux activités faniques, et plus particulièrement aux fanfictions comme s'il leur était consubstantiel. Les premiers travaux ethnographiques sur les communautés de fans et les fanfictions, réalisés dans les années 1980 et publiés au début des années 1990, en portent d'ailleurs la marque, puisque les enquêtes de Camille Bacon-Smith (1992) et Constance Penley (1992) ne traitent par exemple que de fandoms de science-fiction, à commencer par celui de *Star Trek*¹⁵². Cependant, sans nier l'importance du genre comme élément moteur dans le développement des fandoms et des fanfictions, il faut adopter une perspective un peu plus ouverte : les fans de science-fiction ne sont ni un ensemble homogène, ni la juxtaposition de fandoms identiques, ce qui permet d'avoir une vision plus nuancée sur les origines de cette première « vague » de fanfictions.

La tentation est effectivement grande d'en rester au seul potentiel transfictionnel de la science-fiction, si tant est que l'on puisse lui donner des caractéristiques générales au-delà de la variété des œuvres. Pour reprendre Saint-Gelais, à la fois dans *Fictions transfuges* mais aussi dans l'ouvrage qu'il a consacré plus spécifiquement à la science-fiction, *L'empire du pseudo* (1999), on peut dire malgré tout qu'elle est une source féconde en univers fictionnels qui se présentent comme des « totalités », c'est-à-dire des mondes avec leurs propres règles, leur propre histoire (même lorsqu'ils présentent en apparence notre avenir ou une version alternative), avec des perspectives qui excèdent la diégèse des œuvres, ou encore leur propre géographie. C'est particulièrement visible dans l'existence de nombreux cycles, qui explorent historiquement et/ou spatialement ces mondes, grâce à des intrigues enchevêtrées sur plusieurs tomes, des dynasties de personnages ou l'utilisation de moyens techniques idoines pour pouvoir réaliser cette exploration ; pensons par exemple à l'œuvre d'Isaac Asimov, avec ces deux grands cycles (*Fondation* et celui « des robots ») aujourd'hui eux-mêmes connectés¹⁵³.

La conséquence en est l'abondance de transfictions dans la composition de ces cycles, en particulier des expansions mais aussi des *cross-overs*, comme chez Asimov à nouveau. Il

¹⁵² Chez Jenkins (1992b), ce dernier tient aussi une place importante, mais il laisse la place à d'autres fandoms d'autres séries télévisées, reliées au genre du fantastique (*La Belle et la bête*) ou du policier (*The Professionals*).

¹⁵³ La notion de cycle chez cet auteur est notamment au cœur des études de cas dans l'ouvrage séminal de Besson (2004).

suffit également de penser aux voyages dans le temps, *topos* s'il en est de la science-fiction : à jouer des paradoxes temporels, comme le font les auteurs, les versions contrefactionnelles deviennent monnaie courante ; Saint-Gelais l'illustre très bien à l'aide des multiples transfections dérivées de *La machine à explorer le temps* de H. G. Wells (Saint-Gelais, 2011 : 304-311). Plus rares, mais là encore présentes parmi les œuvres rangées sous l'étiquette de science-fiction, on trouve des versions non contradictoires, qui passent par une nouvelle focalisation, à l'image de la *Saga de l'ombre* d'Orson Scott Card, cycle de quatre romans publiés à partir de 1999, qui se greffe, par le point de vue d'un autre personnage, sur le premier opus de son autre cycle *La stratégie d'Ender*, paru en 1985. Nous voyons ainsi les formes transfictionnelles être des moteurs dans le développement des œuvres sources et appeler encore et toujours plus de fictions pour compléter et développer l'univers d'origine, ce que des auteurs apocryphes prennent également en charge pour les œuvres les plus connues.

Il s'agit par ailleurs d'un genre marqué dès le premier XX^e siècle par le stade médiatique de la fiction, ce qui signifie une présence sur de multiples supports, à la fois redondante et proliférante. Il faut penser aux adaptations d'œuvres de science-fiction dès les débuts du cinéma ou à la radio – les lectures des œuvres de H. G. Wells par Orson Welles sont bien connues par exemple –, et surtout à ces publications bon marché, les *pulps*, qui offrent des nouvelles de science-fiction à un lectorat plus large. C'est justement par l'intermédiaire des colonnes de quelques uns de ces magazines, comme *Amazing Stories*, que vont naître les premiers fandoms de science-fiction au tournant des années 1920 et 1930 : en effet, ce *pulp* est le premier à proposer une rubrique dédiée au courrier des lecteurs dans laquelle ces derniers commentent les textes précédemment publiés, mais laissent aussi leurs adresses, d'où la création des premiers réseaux de fans. Dans le prolongement de ces correspondances et au sein de ces premiers groupes, formels ou informels, sont justement créées dans les années 1930 des publications amateurs, qui prennent pour la première fois le nom de fanzines en 1940, et sont organisées les premières « conventions » de science-fiction, c'est-à-dire des rassemblements publics de fans, à l'audience d'abord confidentielle, avant que certaines n'atteignent une dimension internationale comme la *World Science-Fiction Convention*, dont la première édition date de 1939¹⁵⁴. Il faut noter au passage la dimension généraliste de ces

¹⁵⁴ Interrompue de 1942 à 1945 en raison de la Seconde Guerre mondiale, elle est toujours organisée aujourd'hui, décernant notamment les Hugo Awards depuis 1945, dont l'un est devenu un prix littéraire prestigieux pour les romans de science-fiction.

premières manifestations collectives : c'est pour l'instant un genre, la science-fiction, qui fédère les fans, au-delà des auteurs ou des œuvres particuliers.

Les courriers de fans et ensuite parallèlement les fanzines abritent une intense activité interprétative qui fait immédiatement penser à la critique holmésienne : les commentaires abordent sérieusement les intrigues, et en particulier leurs aspects techniques ; de cette façon, les fans pointent les incohérences (temporelles, géographiques, etc.) et réfléchissent à la vraisemblance des récits, compte tenu des lois de la physiques « réelles » ou celles qui sont en vigueur dans l'univers fictionnel. Ces analyses ont aussi une portée transfictionnelle évidente, permise par les caractéristiques des œuvres sources que nous venons d'évoquer. Cependant, si les fanzines contiennent déjà des fictions écrites par les fans, peu s'affichent comme des prolongements d'univers fictionnels existants, et préfèrent proposer des histoires « originales », ou tout du moins situées dans un autre univers¹⁵⁵.

Sous ce jour, l'éclosion des « fanfictions » dans les années 1960 semble suivre un parcours assez linéaire, porté par les fandoms liés à la science-fiction qui diversifieraient le contenu des fanzines ou qui bénéficieraient de nouvelles sources, au travers des séries télévisées de science-fiction notamment. En réalité, Francesca Coppa a raison de mettre en avant les différentes ruptures qui ont lieu à cette période (2006 : 42-48). La première découle justement de la diffusion de ces séries à la télévision : celles-ci sont jugées par une partie des fans de science-fiction comme une forme dénaturée de leur genre favori, d'autant que via ce média, c'est une population encore plus nombreuse qui se déclare fan ; cela se concrétise en effet par des conventions de science-fiction qui gagnent en participants, mais surtout par la création de fan-clubs et de conventions dédiées uniquement à ces programmes. Les *fan studies* considèrent que cette spécialisation marque l'avènement des « *media fans* », au sens où ce sont des produits audiovisuels, et non un genre ou des œuvres littéraires qui fédèrent les fans.

Cette précision n'indique pas véritablement un changement de nature de l'attachement, mais invite plutôt à constater que les fanfictions ne se trouvent pas que dans les fanzines suscités par la série *Star Trek*. Coppa mentionne notamment les textes dérivés de la série *Des agents très spéciaux* (*The man from U.N.C.L.E.*), diffusée entre 1964 et 1968, qui traite d'espionnage et dont l'apparition est concomitante des fanfictions issues de *Star Trek* : il semble donc que le changement qui va inciter des fans à écrire des fictions dans le prolongement direct d'œuvres existantes est aussi à chercher dans le fait que certains

¹⁵⁵ Pour plus de détails sur cette histoire des fans de science-fiction, voir Bacon-Smith, 2000.

programmes télévisuels réussissent à engager de manière durable des publics, de la même manière que d'autres supports médiatiques auparavant. Nous ne connaissons pas suffisamment l'histoire de l'audiovisuel aux États-Unis, mais il faudrait voir s'il ne s'agit pas là de la rencontre entre une demande (avec une masse critique de foyers américains qui accèdent au média télévisuel) et une offre (avec l'apparition d'une nouvelle manière de concevoir les séries télévisées). Dans le cas de *The man from U.N.C.L.E.*, le choix de mettre au centre de l'intrigue un tandem de héros masculins a peut-être joué un rôle, puisque non seulement partage-t-elle cette caractéristique commune avec *Star trek*, marquée pour sa part par le duo Kirk/Spock, mais elle annonce aussi les futures sources des fanfictions dans les années 1970 et 1980 : *Amicalement vôtre* (*The Persuaders!*), *Les Professionnels* (*The Profesionnals*), *Deux flics à Miami* (*Miami vice*), etc.

Moins étudié au sein des *fan studies*, les débuts du fandom autour de l'œuvre de J. R. R. Tolkien, en particulier du *Seigneur des anneaux*, connaît aussi ses premières manifestations au début des années 1960, avec quelques fanzines dont certains contiennent eux aussi des fanfictions¹⁵⁶. Ici, c'est la sortie, une décennie plus tôt, d'une des œuvres majeures pour le genre de la *fantasy* qui semble être un autre moteur de ce type d'écriture. La science-fiction dispose donc de sérieux atouts pour susciter de la transfictionnalité, mais nous voyons qu'elle n'a pas été le seul genre moteur dans l'émergence des fanfictions : c'est plutôt l'ensemble des littératures de l'imaginaire, où l'on retrouve pêle-mêle la science-fiction, la *fantasy*, le fantastique ou l'horreur, qui connaît un tournant dans les années 1960 – qu'il faudrait sans doute mieux connaître –, puisque ces genres s'installent durablement comme des sources de fanfictions, comme en témoigne la situation actuelle avec les dérivés des *Harry Potter* ou des *Twilight*.

Le second point de rupture souligné par Coppa (*ibid.*) est l'évolution de la démographie au sein de cette nouvelle génération de fans plus nombreuse. Les fandoms autour de la science-fiction étaient essentiellement masculins, et ce dès leurs débuts, non seulement en ce qui concerne les participants, mais aussi pour la répartition des responsabilités et des tâches d'organisation (dirigeants des fan-clubs, organisateurs de conventions, etc.). Or, les enquêtes de référence ont bien montré que les fanfictions ont été un moyen pour une partie des femmes de s'imposer dans une activité fanique dont leurs homologues masculins n'avaient pas encore le contrôle. Cela ne veut pas dire que toutes les femmes participant à un fandom pratiquent ce type d'écriture, mais celles qui s'y adonnent ont trouvé ce biais pour devenir visibles : en

¹⁵⁶ Voir l'article « Tolkien Fandom » sur l'encyclopédie collaborative en ligne Tolkien Gateway : http://tolkiengateway.net/wiki/Tolkien_fandom (consulté le 15 juillet 2013).

effet, leurs récits sont en décalage par rapport à la critique transfictionnelle telle qu'elle était présente dans les fanzines, puisqu'ils mettent l'accent, par exemple, sur les relations entre les personnages au détriment des questions de vraisemblance ou d'intrigue générale. Cela ne cesse pas d'être de la transfictionnalité, mais il y a bien une dimension nouvelle dans ces textes : en conséquence, leurs textes ne sont pas toujours acceptés dans les fanzines tenus par des fans hommes, sauf lorsque c'est exceptionnellement une femme qui dirige la rubrique ; on doit dès lors à des femmes la création de nouveaux fanzines, spécialement dédiés à la publication de fanfiction, et parfois de certains sous-genres comme le *slash*, dès les années 1970 (Coppa, 2006). L'importance de la science-fiction ne doit donc pas faire écran aux transformations en cours dans la sociologie des fans à l'origine du développement des fanfictions.

Il faudrait bien sûr en dire davantage encore sur le rôle des fanzines dans la structuration des fanfictions puisqu'ils déterminent comment sont écrits et publiés les textes : c'est là où se sédimente la plupart des genres encore en vigueur dans les fanfictions actuelles, dans des logiques d'interconnaissance, puisqu'il faut soit se rencontrer, à l'occasion des conventions en particulier, soit s'insérer au sein d'un cercle d'échange par courrier, pour avoir accès à ces publications amateurs. Ces dernières présentent aussi l'avantage de la clandestinité, compte tenu des problèmes juridiques posés par les textes en termes de droit d'auteur ou en raison des contenus choquants (nous pensons en particulier aux textes pornographiques) qu'ils peuvent contenir. Les fanfictions se trouvent donc bien au carrefour de nos différentes généalogies, car la seule transfictionnalité, par exemple, ne suffit pas à épuiser le contenu et la forme des textes. Il faut donc toujours prendre en considération la formation des publics parmi lesquels se trouvent les fans : ici, le développement des séries télévisées d'un côté, comme l'accès accru des individus à des moyens pour produire et diffuser les fanzines ont été des conditions décisives pour que s'implante la pratique.

Propos d'étape

Le cheminement qui nous a conduit jusqu'à cet état des fanfictions à l'aube de leur passage sur Internet est donc tout sauf rectiligne : nous n'avons aucunement cherché à montrer que, de façon téléologique, les pratiques dérivées d'œuvres-phares se sont peu à peu ramifiées ou complexifiées pour donner en bout de course les fanfictions ; de même, il est également hasardeux de dire que les fanfictions sont aussi anciennes que la littérature, car c'est en rester à un grand niveau de généralité sur les processus de réception et

d'appropriation des fictions à travers l'histoire. Nous avons pris dès lors comme point de départ les intuitions pertinentes d'Abigail Derecho (2006) sur la nécessité d'historiciser le phénomène, en distinguant les opérations transformatives et en étudiant qui en étaient à l'origine ; néanmoins, nous avons dans le même temps souligné les faiblesses de sa réponse – son approche en termes de littérature archontique –, à la fois problématique dans ses fondations théoriques et susceptible, dans son application, de faire ressurgir les écueils pourtant dénoncés par la chercheuse elle-même.

Nous avons par conséquent élaboré une proposition alternative qui décompose les dimensions saillantes des fanfictions actuelles, afin d'éviter le déterminisme des autres historiques encore trop sommaires. De cette manière, nous avons ici isolé trois questionnements transversaux, supports d'autant de échelons généalogiques à explorer. Il est ainsi apparu que la question de la transfictionnalité (1) agissait souvent comme un écran dans la réflexion sur les formes d'activités littéraires et sociales qui ont préfiguré les fanfictions : non seulement les chercheurs n'ont que rarement disposé d'une boîte à outil pour décrire les liens entre les fictions aussi précise et étoffée que celle avancée récemment par Richard Saint-Gelais (2011), mais ils ont aussi tendance à traiter les différentes formes de transfictionnalité comme des opérations intemporelles, alors qu'elles ont leur propre histoire et leurs propres moments de gloire. Nous avons aussi montré que l'invariant anthropologique était plutôt du côté du besoin pour la fiction, mis en évidence par des disciplines diverses (la psychanalyse, les sciences cognitives, l'anthropologie), mais que ce n'était qu'un point d'entrée pour accéder aux jeux fictionnels auxquels se prêtent les récepteurs (2), dont la déclinaison va du niveau individuel et le plus souvent imperceptible à celui de la pratique collective et partagée, en passant par la production de créations dérivées : ici, nous avons justement pu réintroduire une perspective sociohistorique, car selon les contextes, l'exhibition et la concrétisation de ces jeux fictionnels n'a pas toujours été possible, ni valorisée. Enfin, nous avons justement rappelé qu'il fallait reconsidérer le développement de la culture médiatique et la notion de succès (3) pour comprendre comment avaient pu naître des engouements collectifs autour de certaines œuvres, notamment littéraires et aujourd'hui audiovisuelles : il faut tenir compte en effet des conditions matérielles et sociales qui ont permis l'émergence de collectifs de récepteurs – d'aucuns diraient des communautés interprétatives –, à l'intérieur desquels ont pu émerger des créations dérivées, ainsi que du rôle éventuellement incitatif des producteurs de culture (auteurs, éditeurs ou aujourd'hui industries culturelles), car la rencontre entre une œuvre et son public n'est pas qu'une coïncidence magique.

L'entreprise est encore exploratoire et se révèle aussi très lacunaire : ces trois lignes généalogiques restent chacune à étoffer, ce qui exige un travail de compilation et de synthèse dont nous n'avons fait que poser les premières pierres. Même si nous avons repéré plusieurs chantiers de recherche portant directement sur nos préoccupations, comme ceux sur la prégnance des continuations dans le Siècle d'or espagnol ou sur le courrier des lecteurs aux écrivains à succès, il faudra explorer des travaux très divers pour compléter, dans l'idéal, nos différentes strates historiques ; il y aura d'ailleurs de nombreux cas où les données manqueront, les jeux fictionnels n'ayant pas toujours laissé de traces et en raison de la dévalorisation dont ont longtemps souffert les pratiques culturelles populaires et les formes de sociabilité qui les accompagnaient. De façon plus théorique, l'articulation de nos trois axes reste à améliorer : il nous semble par exemple que la généalogie de la transfictionnalité ne se situe pas sur le même plan que les deux autres, mais en serait presque la résultante, ce qui obligerait à revoir notre modèle. Il y avait toutefois un enjeu stratégique à l'isoler ici, car elle a fréquemment agi comme un miroir déformant dans les descriptions un peu rapides de l'histoire des fanfictions ; à l'inverse, il sera peut-être nécessaire d'ajouter d'autres questionnements à cette liste préliminaire pour mieux décrire la diversité des créations dérivées et des jeux fictionnels.

Imaginer une sociohistoire complète des fanfictions, voire des créations dérivées est peut-être un vœu pieux de notre part, mais ce projet a néanmoins le mérite d'inciter à davantage de travaux en histoire de la réception, en proposant de porter un autre regard sur les succès, éventuellement populaires. Nous l'avons montré en revenant ensuite sur les deux ancêtres habituellement attribués aux fanfictions que sont les reprises autour des œuvres de Jane Austen et de la série des *Sherlock Holmes* : ils ont illustré à nouveau la pertinence de l'articulation de nos trois généalogies et montré que le « début » des fanfictions n'est pas toujours là où l'on croit. Ainsi, peu de dérivations issues de ces œuvres ne peuvent véritablement être définies comme des fanfictions ; en revanche, ces univers fictionnels ont fait naître des jeux fictionnels et des activités collectives qui sont de meilleures préfigurations au phénomène qui nous intéresse ici.

Justement, en revenant pour terminer, sur les années 1960 et l'« apparition » des fanfictions modernes, nous avons vu finalement la spécificité médiatique et sociologique du moment pour les activités de fans : le développement de fandoms autour de séries télévisées, avec un nombre plus important de femmes, a favorisé l'entrée des fanfictions dans les fanzines généralistes, puis leur émancipation au travers de fanzines dédiés. Le phénomène que nous étudions ici est donc à cheval entre une histoire longue, marquée par les jeux fictionnels

anciens, et une histoire immédiate liée aux évolutions de l'offre et de la demande de médias, ce dont nos différentes pistes généalogiques rendent bien compte.

Dans cette partie qui s'appuie majoritairement et nécessairement sur de nombreuses sources secondaires et où nous nous sommes mis temporairement à distance de *Harry Potter* et de la période contemporaine, nous avons donc déjà avancé dans la compréhension des créations dérivées, et plus particulièrement des fanfictions. Par cette mise en perspective historique, impulsée par notre réaction contre la littérature archontique et contre les affirmations trop rapides de nombreux travaux sur les fanfictions, nous avons réaffirmé que les paradigmes du braconnage et de la culture du fan comme contre-hégémonie ne sont qu'une des manières possibles pour aborder les activités transformatives des fans et qu'il fallait adopter un regard équilibré, qui ne néglige pas les formes de domination qui s'exercent sur les fans, tout en mettant en évidence les frictions à l'intérieur des fandoms. Les créations dérivées ont donc bien une longue histoire, mais pas toujours celle que l'on croit : celle-ci repose sur des mécanismes qui ne sont pas à rechercher chez les seuls enthousiastes et leur existence est une source d'informations précieuse sur la culture d'une époque ou d'un pays. Le chapitre suivant, qui va maintenant entrer au cœur des potterfictions actuelles, sera l'occasion de prolonger cette démarche : pourquoi ces textes ont-ils connu un tel essor au tournant des XX^e et XXI^e siècles et quels enseignements en tirer ? comment expliquer la forme que prennent aujourd'hui ces textes dérivatifs et surtout qu'en retirent leurs auteurs et leurs lecteurs ?

Chapitre 4 : Le « monde » des fanfictions. Permanences et ruptures

dans la production d'une création dérivée

Alors évidemment, un peu rude de revenir ensuite au collège le lundi matin et de se taper des sujets comme *Le moment que j'ai préféré lors des dernières vacances de Pâques*. Ça fait tout bizarre aux enfants qui sont déjà rédacteurs en chef, éditeurs, ou auteurs lus dans une vingtaine de pays. Il y a un moment de réadaptation un peu coton, quand les enfants réalisent que les rédacs seront lues par une seule enseignante, alors que durant le week-end ils ont reçu une douzaine de commentaires, et que la prof ciblera plus ses reviews sur des trucs du style place des virgules, que sur la construction scénaristique. Emmanuelle Pyreire, *Féerie générale*, 2012, p. 154

Au regard des millions de textes accessibles aujourd'hui sur Internet, le passé « analogique » des fanfictions semble bien lointain, alors que jusqu'aux années 1990, les fanzines étaient encore leur mode dominant de publication et de transmission ; il serait même tentant d'en faire un phénomène totalement rattaché au développement d'Internet, tant les fanfictions s'y sont bien épanouies et donnent l'impression d'être le pendant textuel d'autres activités transformatives dues aux fans, comme les remix vidéo. Il est vrai que cette évolution du support a représenté pour les fanfictions un changement d'échelle indéniable et a induit aussi ce changement de statut, dont nous n'avons eu cesse de parler depuis l'introduction de ce mémoire : leur mise en ligne a signifié un accès plus facile aux textes, soit plus de lecteurs et donc parmi eux, plus d'auteurs potentiels, d'où une massification et une internationalisation du phénomène. En parallèle, les industries culturelles ont dû faire avec la nouvelle visibilité acquise par cette activité de niche, en essayant soit de la juguler, en raison des transgressions esthétiques et surtout juridiques qu'elle représente (et qui d'une certaine façon la définissent), soit en tentant d'en profiter, du simple concours de fanfictions, élément d'une campagne marketing, à la monétisation des textes, si l'on pense au récent service d'Amazon, Kindle Worlds. Il est donc légitime de se demander à quel point le fonctionnement antérieur de la production et de la réception des fanfictions a été transformé par ce passage sur Internet.

Comme face à la migration de n'importe quel contenu vers des supports électroniques, il s'agit néanmoins de rester prudent et de ne pas céder aux sirènes du déterminisme technologique. La comparaison avec d'autres formes textuelles et avec les évolutions de l'édition ces vingt dernières années montre en effet que la numérisation des contenus n'emprunte jamais un chemin unique et rectiligne : pour certains écrits, l'écran s'est presque totalement substitué au papier, l'exemple le plus souvent cité étant celui des encyclopédies ;

d'autres se sont dédoublés, avec deux versions (une en ligne et une hors ligne), à l'image de la presse, suivant des stratégies qui s'apparentent d'ailleurs moins à de la duplication qu'à une spécialisation, voire une complémentarité¹ ; enfin, le Web a fait aussi fait émerger de nouveaux genres d'écrits, voire de nouvelles littératures, à l'aide de ses propriétés hypertextuelles notamment (*cf.* Bouchardon *et al.*, 2005 ou Hotz-Davies, 2009)². De la même façon, le passage des fanfictions sur Internet n'a pas été qu'une conversion technique des textes et des auteurs : comme le rappellent Kristina Busse et Karen Hellekson, « la technologie est partie prenante dans le développement de la textualité produite par les fans »³, ce qui pour les fanfictions, s'est traduit par un recours précoce aux nouvelles technologies pour la publication et l'échange de textes, dès le début des années 1990 aux États-Unis, avec l'emploi des services qui préfiguraient Internet, tels la messagerie GEnie et les forums Usenet (Busse & Hellekson, 2006 : 13-17). Les amateurs ont donc porté en partie cette transformation du support qui a conduit les textes à n'occuper que certains espaces spécifiques du Web où la publication en ligne est possible (forums, sites de dépôts dédiés, blogs, etc.) : le processus de dématérialisation des textes est donc complexe et il n'est pas toujours évident de savoir comment il a affecté les fanfictions elles-mêmes, sur la forme comme sur le fond. Dans le même temps, il ne faut pas imaginer que l'apparition du nouveau média a nécessairement été une révolution radicale : certes, comme le rappelle Roger Chartier, dans ses réflexions qui concernent parfois aussi la période la plus récente, une des spécificités du développement de la textualité numérique est de participer à la dissociation des écrits et de leurs supports apparus jusque-là comme naturels ou traditionnels, ce qui modifie nécessairement les actes de lecture et d'écriture (Chartier, 2006). Cependant, comme lors des « révolutions » apportées par le codex ou l'imprimé⁴, on assiste moins à une disparition complète des anciens formats au profit des nouveaux, qu'à une cohabitation des deux, souvent inégale et non dénuée de tensions. Plus encore, les habitudes qui présidaient à la production des textes sur l'ancien support n'ont pas de raison d'avoir totalement disparu avec le nouveau, et elles ont même pu structurer son utilisation : ainsi, que doivent les pratiques des fans actuelles, d'un côté, aux opportunités offertes par la communication numérique et de

¹ Voir dans le cas de la presse française, Charon, 2010.

² Voir la synthèse de Marin Dacos et Pierre Mounier (2010) pour une description plus complète des évolutions en cours dans le monde de l'édition.

³ « The history of fan fiction makes clear that technology is complicit in the generation of fan texts » (Hellekson & Busse, 2006: 13; traduction personnelle). Dans cette citation, la « textualité » et les « textes » faniques sont à entendre dans un sens très large, comme dans de nombreux travaux se rattachant à la tradition des *fan studies*, c'est-à-dire pouvant désigner n'importe quelle création produite par des fans.

⁴ Pour de multiples éclairages sur ces transformations passées de la matérialité et leurs conséquences, voir Chartier, 1996 & 2005.

l'autre, à l'héritage des modes d'organisation collective qui existaient déjà du temps des fanzines ?

Pour rendre compte du fonctionnement de ces créations dérivées en ce début de XXI^{ème} siècle, il nous est apparu, à force d'observations, qu'un bon moyen était de montrer en quoi fans et fanfictions s'organisent comme un « monde de l'art » au sens du sociologue américain Howard Becker⁵. En effet, en considérant qu'une œuvre d'art est le résultat d'un travail collectif, et non des seuls efforts d'un créateur solitaire, il est possible de mettre à jour les conventions qui expliquent pour une bonne part la forme apparemment singulière prise par l'œuvre : dès lors, si les fanfictions ne sont pas publiées n'importe où et n'importe comment sur Internet ou si elles s'inscrivent dans des genres particuliers, malgré leur liberté apparemment totale en termes de ton et de transformation de la source originale, c'est bien parce qu'elles sont, *mutatis mutandis*, le produit de leur propre monde de l'art, avec ses acteurs, ses échanges ou encore ses débats esthétiques. Les formes de coopération et de sociabilité entre fans – ce qui inclut aussi leurs éventuels conflits –, telles qu'elles sont observables aujourd'hui ou telles que les dépeint par exemple en fiction Emmanuelle Pyreire dans son roman *Féerie générale*, sont ainsi indispensables pour comprendre l'état actuel des fanfictions. Qui plus est, le modèle de Becker, auquel nous associons en réalité les apports de l'histoire socioculturelle de l'écrit et du livre, notamment au travers des travaux de Chartier, offre un cadre de réflexion pragmatique et pertinent pour poursuivre la réflexion sur la création, en particulier littéraire, et sur le rôle de la fiction : la chaîne qui va de la production à la réception des fanfictions en révèle parfois autant sur ces textes que sur d'autres mondes de l'art jugés plus légitimes, et invite surtout à pleinement intégrer les activités de fans dans les transformations culturelles en cours.

Cette approche nécessite tout d'abord de revenir sur les conditions qui permettent de coupler le cadre interactionniste dessiné par Becker dans *Les Mondes de l'art* et les enseignements apparemment très ciblés de Chartier centrés sur la culture matérielle de l'écrit : si pour plusieurs raisons, comme l'appartenance disciplinaire ou l'attitude face à la théorisation, cet attelage peut sembler ne pas aller de soi, nous le justifierons en mettant en évidence de troublantes proximités entre les deux auteurs et surtout en soulignant leur féconde complémentarité pour étudier la genèse de toute création, artistique ou bien dérivée. Nous pourrons alors entamer notre description du monde des fanfictions avec la présentation de ses acteurs principaux et de leurs relations : résultats de notre plongée ethnographique dans les

⁵ Dans ce chapitre, les numéros de pages indiqués sans autre précision renverront tous à l'ouvrage de référence de Becker : *Les Mondes de l'art* (2006 [1982]).

potterfictions de fanfiction.net à l'appui, nous comprendrons mieux dans cet écosystème la forme et le contenu actuels des fanfictions et verrons que les fans y expérimentent des rôles variés (auteur, éditeur, critique, etc.) qui entrent en écho avec le monde littéraire officiel, tout en gardant leurs spécificités. Ce tableau resterait toutefois incomplet si nous en restions justement à croire qu'il s'agit d'un monde isolé du reste de la société ; aussi, comme le fait Becker mais aussi certaines études sur les fans, nous montrerons comment ce monde des fanfictions est encadré dans un contexte institutionnel et économique, lui aussi en évolution en raison de la numérisation des contenus culturels, ce qui affecte également son fonctionnement et ses productions.

I. Des créations (dérivées) sous contraintes

À notre connaissance, le rapprochement théorique entre les mondes de l'art de Howard Becker et les préoccupations historiques de Roger Chartier – et *a fortiori* son application pour l'étude d'une création dérivée – n'a encore jamais été mené, même s'il ne s'agit pas pour autant d'une idée complètement nouvelle. En 1992, dans *Textual Poachers*, Henry Jenkins ne citait-il pas déjà Chartier et Becker, sans toutefois les associer, le premier pour son attention aux formes d'appropriation dans la culture populaire et le second justement pour son concept de monde de l'art, en soulignant que les fans n'étaient pas seulement un élément d'autres monde de l'art, mais pouvaient être un monde de l'art à part entière (Jenkins, 1992a : respectivement 271-272 & 46-49) ? La même année, dans un article sur le *filking*⁶ qui préparait en réalité un des passages de *Textual Poachers*, le chercheur américain avait même fait des mondes de l'art l'un de ses quatre axes d'investigation pour étudier les cultures de fans (Jenkins, 1992b : 211-213). Cependant, la perspective ainsi tracée n'a pas été suivie de travaux précis prouvant ce que Jenkins remarquait en passant, et les *fan studies* n'ont pas non plus depuis dressé de ponts avec les travaux issus de l'histoire culturelle de l'écrit...

Les deux approches sont pourtant très complémentaires pour comprendre l'état d'une forme de création dérivée à un instant t, en mettant en exergue les pratiques et les conventions qui se sont sédimentées et qui orientent en réalité la création, ainsi que celles qui font l'objet de redéfinitions sous l'influence des relations entre les acteurs du monde de l'art concerné. Dès lors, si notre proposition reste inédite au sein des études sur les fans, elle rejoint

⁶ Le *filking* est la création, par des fans, de chansons à partir de leur produit médiatique favori ; ce type d'activité, observé par le chercheur américain dans les années 1980, n'a pas disparu et existe par exemple dans le fandom *Harry Potter* au travers du « *wizard rock* », des groupes de musique s'étant formés pour composer des morceaux à partir de l'univers du jeune sorcier.

néanmoins plusieurs travaux récents qui tentent d'adopter une perspective pragmatique sur les fanfictions, pour insister sur ce que font (ou peuvent faire) concrètement les fans avec des univers fictionnels existants et sur les contraintes à l'intérieur desquelles ils créent leurs textes⁷. Nous soulignerons à plusieurs reprises notre proximité avec ces autres recherches, mais il nous faut en premier lieu démontrer que la portée heuristique du modèle de Becker et en quoi il est possible, et même souhaitable, de lui adjoindre les perspectives ouvertes par Chartier.

A. De Becker à Chartier : Les créations dérivées comme activité collective

Dans son ouvrage de 1982 *Les Mondes de l'art*, le chercheur américain Howard Becker a proposé une lecture de la production des œuvres d'art et du travail des professions artistiques qui rappelle à quel point la sociologie est capable de remettre en cause les évidences et de renouveler des débats en apparence éculés : ainsi, plutôt que de fournir à nouveaux frais une définition de l'art pour distinguer les œuvres des autres objets sociaux, il montre que c'est par la coordination de nombreux d'acteurs que sont produites des créations artistiques et surtout que certaines sont reconnues comme des œuvres d'art à une échelle plus ou moins grande de la société : dans les termes de Becker, « un monde de l'art se compose de toutes les personnes dont les activités sont nécessaires à la production des œuvres bien particulières que ce monde-là (et d'autres éventuellement) définit comme de l'art » (Becker, 2006 [1982] : 58). L'ensemble de ces personnes – de l'artiste en passant par ses fournisseurs, ses éventuels assistants, les personnes qui permettront l'exposition de son travail, son public ou encore les critiques et les théoriciens de l'art – et avant tout leurs interactions constituent donc ce que Becker appelle un monde de l'art.

Becker n'est pas l'inventeur de l'expression puisqu'il l'emprunte au philosophe de l'art américain Arthur C. Danto, représentant avec un autre philosophe américain, George Dickie, le courant dit « institutionnaliste », qui considère, pour résumer, qu'une création ne peut devenir une œuvre d'art sans la validation d'un certain nombre d'institutions (des musées, des écoles d'art, l'avis d'artistes renommés, etc.)⁸. Cependant, si cette perspective va bien également dans le sens d'une « désessentialisation » des œuvres d'art, Becker reproche à ces auteurs de ne pas donner assez d'« épaisseur » (Becker, 2006 [1982] : 164) – ce qu'il aurait sans doute fallu traduire par « chair » (« *meat on its bones* ») – à leurs mondes de l'art : ils en restent à une vision trop limitée et abstraite, se restreignant aux éléments indispensables au

⁷ Voir notamment Busse & Stein, 2009 ; Thomas, 2011 ; Van Steenhuyse, 2011.

⁸ Pour un retour plus complet sur les théories de Danto et de Dickie, voir van Maanen, 2009 : 17-29.

fonctionnement leurs théories⁹. Fort, d'un côté, des enseignements de l'interactionnisme symbolique de l'École de Chicago dont il est l'héritier, et de l'autre part, des avancées en matière de sociologie des professions auxquelles il a lui-même œuvré¹⁰, Becker ne réfute pas ces propositions antérieures mais propose un modèle plus opérationnel et sociologique, où il est nécessaire d'étudier les relations et plus précisément toutes les coopérations entre les acteurs qui permettent d'aboutir à une œuvre d'art et de reconstruire l'organisation qu'ils constituent alors.

Ainsi, un concert de musique classique ne repose pas que sur la coordination d'un ensemble de musiciens, dirigés par un chef d'orchestre : ces musiciens doivent disposer d'instruments adaptés à la musique et pouvoir jouer dans un espace approprié ; l'œuvre à interpréter doit avoir été transcrite sur des partitions, résultat du travail d'un ou plusieurs compositeurs qui auront utilisé des feuillets comportant des portées ainsi que des symboles respectant l'échelle chromatique et les notations reconnues dans la théorie occidentale de la musique ; l'œuvre et son interprétation s'inscrivent en outre dans une histoire musicale, marquée par des genres ou certains motifs, ce qui permettra au public d'apprécier ces dernières – dans le sens de goûter, mais aussi de juger – et aux critiques musicaux de les évaluer selon des critères, pour partie, explicites et définissables... Loin du mythe du génie créateur et solitaire (dont nous avons déjà eu l'occasion de parler brièvement autour de la notion de création), le schéma de Becker invite par conséquent à détailler et à analyser toutes ces « chaînes de coopération » qui se déploient autour de l'artiste, quelle que soit sa discipline d'exercice, et qui rendent possible l'existence de son œuvre : celles-ci expliquent au plus près le fonctionnement des différents arts et la manière dont la société les considère dans des contextes variés, historiques ou géographiques par exemple (Becker, 2006 [1982] : 49-53).

Par ailleurs, cette coordination n'est heureusement pas à réinventer ni à réinstaller à la production de toute nouvelle œuvre d'art : tous ces acteurs qui coopèrent avec plus ou moins de régularité stabilisent effectivement leurs manières de faire grâce à des « conventions ». Pour reprendre l'exemple de la musique classique, les compositeurs n'ont pas à étudier chaque fois la genèse du système de notation musicale pour l'utiliser, mais respectent des règles relativement standardisées ; de même, ils peuvent accélérer le moment où seront

⁹ Voir van Maanen, 2009 : 31.

¹⁰ Les enquêtes de Becker sur les professionnels de l'éducation dans les années 1950-1960, de même que son autre grand ouvrage, *Outsiders* (1963), sur les carrières des fumeurs de marijuana sont régulièrement cités dans les synthèses sur la sociologie des professions parce qu'elles ont renouvelé le champ de recherche anglo-saxon, dominé jusque-là par le fonctionnalisme ; voir, par exemple, Champy, 2009. En France, les travaux de Raymonde Moulin et de ses élèves dans les années 1970 et 1980 ont apporté un parfait contrepoint aux travaux de Becker et à ses continuateurs, dans le domaine des professions artistiques.

interprétées leurs œuvres s'ils prennent l'habitude de travailler avec les mêmes musiciens, le même orchestre ou encore pour la même salle, plutôt que d'avoir à les rechercher chaque fois. Or, c'est justement au travers de ces conventions, notion essentielle dans la théorie de Becker (2006 [1982] : 53-58 ; 64-88), que réapparaît la problématique de la coopération : celles-ci sont en effet entendues dans un sens très large, incluant les règles les plus formelles comme un contrat signé entre un artiste et son fournisseur ou son mécène, mais aussi les plus informelles, comme lorsque deux musiciens ont l'habitude de jouer ensemble ; dans tous les cas, elles contribuent à façonner le résultat de la production artistique qui sera reconnu comme œuvre par les participants de ce monde de l'art.

Paradoxalement, et comme le souligne avec justesse Pierre-Michel Menger¹¹, dans ce modèle, « la stabilité et la régularité des pratiques, l'inertie des habitudes, la pérennité des institutions » au sein des mondes de l'art ne sont pas considérées comme données ou comme des facteurs explicatifs, mais bien comme ce qu'il faut expliquer. La manière dont les acteurs doivent « faire avec » ces conventions et parfois jouer avec elles étant essentielle pour comprendre le changement en art notamment (Menger, 1988 : 10). De cette façon, un artiste apparaîtra comme original et obtiendra la reconnaissance de ses pairs s'il réussit à contourner certaines des conventions en vigueur, jusqu'à en imposer de nouvelles éventuellement, mais pour cela, il ne pourra négliger complètement les précédentes sous peine de rester ignoré : c'est là tout le rôle des avant-gardes ou l'histoire du renouvellement des courants dans l'art pictural ou en littérature qui peuvent être étudiés à nouveau sous ce prisme. De même, le succès – et non forcément l'originalité – d'une œuvre peut provenir de la capacité de l'artiste à connaître et à maîtriser les conventions du monde de l'art auquel il appartient ou souhaite appartenir, ce qui incite à regarder d'un autre œil les *best-sellers* par exemple.

L'ouvrage de Becker donne l'occasion de voir fonctionner différents mondes de l'art, grâce à un cadre d'analyse à la fois souple et généraliste, en convoquant au fil des chapitres et sans continuité des exemples empruntés à de multiples domaines artistiques, tels la musique (classique), les arts plastiques, le spectacle vivant, la littérature ou encore le cinéma. Même si cet usage plutôt impressionniste des exemples a pu lui être reproché¹², on comprend pourquoi

¹¹ La présentation qu'il a signée pour la traduction française du livre de Becker en 1988, texte dense et sans doute plus utile après qu'avant la lecture des *Mondes de l'art* (Menger, 1988), a le mérite d'approfondir le positionnement théorique du sociologue américain, qui évacue rapidement ce type de question, conformément aux principes d'écriture qu'il s'est fixés et qu'il a défendus dans plusieurs ouvrages de méthodes à destination des étudiants et des chercheurs en sciences sociales ; cf. Becker, 2004 : 143-156.

¹² Dans une des premières recensions publiées à la sortie du livre en France, Jean-Pierre Benghozi, note qu'il y a chez Becker un « refus (ou [une] incapacité) de produire des types idéaux », car il « “papillonne” entre des domaines artistiques très variés », et selon lui, la « multiplication des domaines évoqués renforce, certes, la

le programme de recherche ouvert par le sociologue a fait date et a essaimé : il invitait et invite toujours à reprendre l'étude de mondes de l'art, parfois bien connus, et à les décrire de façon plus exhaustive sous cet angle d'attaque¹³. Plus encore, la force de ce modèle est de traiter de l'art comme auraient pu être abordées de nombreuses autres activités sociales, d'où une ouverture encore plus grande vers des terrains qui ne sont pas considérés comme des arts : Becker ne vise pas là des domaines frappés d'illégitimité, temporaire ou permanente, mais bien toute activité où les collectifs et les coopérations jouent un rôle majeur... Sans aller jusqu'à ce degré de généralité, nous avons donc décidé de reprendre le cadre posé par le sociologue américain pour nous demander si la production des créations dérivées, ou de certaines seulement, pouvait s'apparenter au fonctionnement d'un monde de l'art. Une partie du travail a donc été d'observer les coopérations en présence sur notre terrain de recherche, et dans le cas où l'homologie fonctionnait, d'en déduire des enseignements sociologiques et culturels sur les créations dérivées, ici les fanfictions. Nous avons toutefois choisi de ne pas nous contenter d'une simple application du cadre d'analyse beckerien, mais de contrebalancer certaines de ses zones d'ombre par les apports d'autres perspectives théoriques et en premier lieu celle de Roger Chartier.

Face à ce modèle déjà constitué, vouloir ajouter, en guise d'appendice, une approche comme celle de l'historien, était-il bien nécessaire et pertinent ? N'était-ce pas risquer d'y introduire un corps étranger, puisqu'en provenance d'une autre science sociale – l'histoire –, au risque d'un rejet ? Nous pensons au contraire qu'il s'agit d'une hybridation possible et surtout féconde, car si Becker trouvait trop peu concrètes les descriptions des mondes de l'art de ses prédécesseurs en philosophie et s'il a introduit avec succès le rôle des interactions interpersonnelles, il nous semble que son modèle gagne encore à se placer encore plus près des pratiques, à savoir jusqu'à leur matérialité même, les études de Chartier, si sensibles aux états matériels des textes qu'elles étudient, y invitant fortement. Ainsi, alors que le sociologue américain est parfois enclin à parler des mondes de l'art comme de « réseaux d'acteurs », sans doute faut-il aller encore plus loin, non pas du côté de l'analyse des réseaux, mais du côté de l'élargissement de la notion d'acteurs¹⁴ : en plus des individus, pourquoi ne pas ajouter

généralité du propos et rend la lecture plus agréable », mais « empêche, cependant, d'établir un cadre d'analyse systématique » (Benghozi, 1990 : 137).

¹³ Voir Lopes, 2002 pour une application dans le domaine du jazz.

¹⁴ Un monde de l'art est aussi « le réseau de tous ceux dont les activités, coordonnées grâce à une connaissance commune des moyens conventionnels de travail, concourent à la production des œuvres qui font précisément la notoriété du monde de l'art » (Becker, 2006 [1982] : 22). Ce type de définition a justement ouvert la voie à certaines critiques, comme celles qui ont récemment reprocher à Becker de ne pas en avoir tiré toutes les conséquences, en n'approfondissant pas aujourd'hui son modèle à des analyses de réseaux sociaux proprement dits (voir notamment Bottero & Crossley, 2011).

explicitement les objets concrets qui interviennent dans le processus de création artistique, tout en continuant à les appréhender par le biais des coopérations ?

D'une part, l'ouvrage de Becker plaide déjà en ce sens puisque le chapitre III par exemple, intitulé « La mobilisation des ressources », fait une large place au matériel nécessaire pour la réalisation d'une toile (les différents pigments, les pinceaux, etc.), en insistant sur le rôle des fournisseurs du peintre ou sur les professionnels fabriquant ces fournitures. Le travail de tous ces « personnel[s] de renfort » et les relations qu'ils entretiennent entre eux et/ou avec l'artiste s'inscrivent effectivement dans le cadre de conventions eux aussi : telle ou telle couleur, tel ou tel pigment présents sur un tableau sont ainsi le précipité de ces interactions et leur présence comme leur utilisation répondent à un faisceau de normes, résultante de ces interactions¹⁵. D'un point de vue plus théorique d'autre part, Menger, toujours dans sa présentation des *Mondes de l'art*, rappelle l'inscription du travail de Becker dans le programme de l'interactionnisme symbolique d'Everett Hughes et d'Herbert Blumer, qui vise à explorer les « mondes sociaux », c'est-à-dire ces mondes qui font sens pour les acteurs, les mondes de l'art n'en étant qu'un cas particulier. Or, un « monde », tel que le définit Blumer, sous l'influence de George Herbert Mead, est composé des objets qui revêtent une signification pour les individus, signification qui « se dégage fondamentalement de la façon dont [les objets] lui sont définis par ceux avec qui il interagit »¹⁶, ce qui conduit à une grande généralité quant à la nature de ces derniers :

par commodité, on peut classer les objets en trois catégories : a) les choses physiques tels que les chaises, arbres, bicyclettes ; b) les objets sociaux tels que des étudiants, des prêtres, un président, une mère, un ami ; c) des objets abstraits tels que des principes moraux, des doctrines philosophiques, ou des idées comme la justice, l'exploitation, la compassion¹⁷

Dans cette optique, les objets matériels ou « physiques » sont aussi le résultat de coopérations entre des individus et charrient dans leur mode d'existence même ces interactions antérieures ; dans le vocabulaire de Becker, les chaînes de coopération et les conventions auxquelles elles conduisent sont donc également décelables dans les objets utilisés et produits par les mondes de l'art, ce qui réaffirme plus que jamais que la création est une activité collective. Dès lors, il ne s'agit pas ici de forcer le cadre analytique des mondes de l'art ou d'en modifier l'essence,

¹⁵ Pour une illustration précise, montrant comment l'utilisation de l'or ou du bleu outremer dans les peintures du *Quattrocento* était loin d'avoir seulement des justifications esthétiques, mais répondait, entre autres, à des enjeux de prestige pour les commanditaires des œuvres, voir Baxandall, 1985.

¹⁶ Blumer, 1986 [1969] : 10-11, cité par Menger, 1988 : 18.

¹⁷ *Ibid.* Nous aurons à revenir sur les objets abstraits dans la dernière section de cette partie consacrée à l'encastrement des créations dérivées ; voir *infra*.

mais d'y rajouter la matérialité des objets, en comprenant pourquoi quand Chartier aime tant citer la formule de Francisco Rico, dans ses séminaires comme dans ses écrits, « les auteurs n'écrivent pas les livres, pas même les leurs »¹⁸, Becker peut dire quant à lui que :

tous ces choix, opérés par un si grand nombre de participants pendant la durée d'existence de l'œuvre, permettent d'affirmer que ce sont les mondes de l'art plutôt que les artistes qui font les œuvres. (Becker, 2006 [1982] : 212)

B. De Chartier à Becker : de la matérialité des écrits

Si Howard Becker ne consacre véritablement qu'un seul chapitre des *Mondes de l'art* à préciser son positionnement théorique¹⁹, et si, comme nous venons de le voir, il faut parfois recourir à certains de ses exégètes pour avoir un point de vue plus surplombant sur son travail, la tâche n'en est pas plus aisée avec Chartier : l'histoire culturelle de l'écrit et du livre telle qu'il la pratique et la promeut depuis plus de trente ans, est ponctuée par la publication d'ouvrages marquants qui couronnent plusieurs années de recherche sur un même thème, tels *Les origines de la Révolution française, Culture écrite et société : l'ordre des livres (XIV^e-XVIII^e siècle)* ou *Inscrire et effacer : culture écrite et littérature (XI^e-XVIII^e siècle)*²⁰, à côté de quelques textes plus réflexifs, à haute teneur historiographique, mais qui ne sont jamais des tentatives de systématisation de sa propre approche²¹.

Roger Chartier est un spécialiste d'histoire moderne dont les travaux portent avant tout sur la production, la circulation et la réception des écrits entre le XV^e et le XVIII^e siècles : la spécificité de son travail est l'accumulation de résultats sur des exemples très précis – au risque parfois de perdre le lecteur de passage par une impression d'érudition gratuite – pour dégager les problématiques fondamentales qui habitent la transmission des textes durant la période. De cette façon, *Culture écrite et société* par exemple rassemble sept essais présentés dès l'introduction comme hétérogènes : l'un d'eux mobilise la pièce de Molière *George Dandin* et surtout ses représentations au XVII^e siècle pour montrer que la diversité des réceptions ne dépend pas que du seul texte de la comédie ; un autre revisite la notion de

¹⁸ Francisco Rico, philologue et spécialiste de la littérature du *Siglo de oro* en Espagne, est notamment connu pour sa réédition de référence de l'œuvre de Miguel de Cervantès, *Don Quichotte de la Manche* en 1998. Voir Chartier, 2007. Au détour d'un article, Chartier cite également Roger E. Stoddard, conservateur pendant cinquante ans de la bibliothèque des livres anciens de l'université de Harvard : « *Whatever they may do, authors do not write books. Books are not written at all. They are manufactured by scribes and other artisans, by mechanics and other engineers, and by printing presses and other machines* » (Chartier, 1989: 1512), ce qui n'est pas sans écho avec les « personnels de renforts » mis en avant par Becker.

¹⁹ Il s'agit du chapitre 5 des *Mondes de l'art* : « L'esthétique, les esthéticiens et les critiques » (Becker, 2006 [1982] : 147-177).

²⁰ Respectivement Chartier, 1990 ; 1996 ; 2005.

²¹ Voir Chartier, 1988 ; 1989 ; 2003 ; 2009.

« fonction-auteur » de Michel Foucault (1969) à partir des avancées en matière d'histoire du livre, en contrebalançant notamment le rôle du droit d'auteur au XVIII^e siècle par la réalité du fonctionnement des imprimeries ; un troisième révèle comment se développent au XVII^e siècle des lectures spécifiquement « populaires » de textes qui circulaient auparavant dans les cercles lettrés, via des collections bon marché comme la Bibliothèque bleue – de la couleur des couvertures d'ouvrages publiés à Troyes –, en raison de la sélection des livres, des coupes effectuées dans les textes originaux ou des pratiques réelles de circulation des textes. Cela donne une idée du degré de technicité des chapitres, mais chacun a bien une problématique qui excède le ou les exemples présentés ; plus encore, à l'échelle de l'ouvrage, ces essais aident tous à leur manière à « comprendre les contraintes qu'imposent à la construction du sens d'un texte, les conditions qui régissent son écriture et les formes qui gouvernent sa transmission » (Chartier, 1996 : 9), c'est-à-dire comment les conditions concrètes de fabrication des livres affectent le texte, qui ne ressort jamais intact de la confrontation avec les autres acteurs de la chaîne de production du livre et qui ne sera pas non plus reçu de la même façon selon les « états », au sens matériel du terme, de l'édition finale, que l'on pense aux différents formats de livre (taille, qualité du papier, etc.) ou aux différentes possibilités pour disposer le texte dans la page. En parlant de « contraintes », Chartier se montre donc lui aussi préoccupé par ce que dévoilent les différentes échelles de contraintes à l'œuvre dans la production de l'écrit, rejoignant par conséquent Becker et apportant des éclairages qui s'inscriraient tout à fait dans la description de l'état et des évolutions du monde de l'art littéraire à l'époque moderne.

La méthode est similaire dans *Inscrire et effacer* où l'historien montre ici les tensions et les débats autour de la durabilité de l'écrit (« que faut-il garder ? », « tout texte mérite-t-il d'être imprimé ? », etc.) : l'ouvrage compile à nouveau plusieurs chapitres centrés chacun sur un support d'écriture, évoqué dans un ou plusieurs textes littéraires, tels le *librillo de memoria* au XVI^e siècle en Espagne, une tablette sur laquelle il était possible d'écrire ou d'effacer, mentionné dans le *Quichotte* de Cervantès ou le textes brodés, en référence à une comédie de Goldoni... Tout à fait conscient qu'il prend pour point de départ des fictions, Chartier ne les prend pas pour argent comptant, mais discute la réalité historique des supports et surtout les implications sociales et culturelles de ces mentions. Pour celui qui n'est pas historien ou qui n'est que peu féru des périodes ou des exemples étudiés, la lecture de Chartier est troublante : malgré l'amoncellement de détails qui, pris isolément, semblent peu apporter à la réflexion d'ensemble et ne refléter que le contexte en question, suivre l'historien dans chacun des pas

de sa démonstration fait naître les associations nécessaires, et permet découvrir et de s'approprier les questionnements plus généraux.

La précision des études de Chartier est justement ce qui complique les tentatives pour « théoriser » sa démarche à partir de ses seules productions empiriques. Toutefois, il faut voir que cette méthode est en quelque sorte intrinsèque à son positionnement historiographique, visible plus clairement à l'aune des textes théoriques de l'historien. Ainsi, même s'il pointe les limites d'une étiquette comme celle de « nouvelle histoire culturelle » (« *new cultural history* »), pour désigner le courant de recherche dans lequel pourraient s'inscrire ses travaux – appellation trop générale, en raison de la multiplicité des objets et des époques étudiés –, il a néanmoins synthétisé dans un article les « questions et [les] exigences partagées par-delà les frontières », qui sont plus qu'utiles pour comprendre ses manières de faire (Chartier, 2003) : entre autres, une réaction à l'« histoire des mentalités », issue de l'École des Annales²², qui cherchait les traits de l'inconscient collectif de pans entiers, voire de toute la société, à partir de données nécessairement statistiques et sérielles. Parce que les travaux avaient tendance à assigner des mentalité distinctes aux différents groupes sociaux, des voix ont fini par s'élever contre ces généralisations, telle la micro-histoire italienne ou celle de l'historien britannique Geoffrey Lloyd, le plus virulent, qui a pointé les limites à penser « toutes les pensées et toutes les conduites d'un individu (...) gouvernées par une structure mentale unique » (*ibid.*). Même si, selon Chartier, ces critiques ont parfois manqué de nuances, niant l'intérêt et surtout les subtilités de certaines enquêtes des historiens des mentalités, celles-ci ont « ouvert la voie à de nouvelles manières de penser les productions et les pratiques culturelles », où il faut :

[...] privilégier les usages individuels plus que les distributions statistiques, considérer, contre l'efficacité supposée des modèles et normes culturels, les modalités spécifiques de leur appropriation, tenir les représentations du monde social comme constitutives des différences et des luttes qui caractérisent les sociétés (Chartier, 2003)

Le changement d'échelle est clair, mais n'est pas seulement méthodologique. Si Chartier regarde d'aussi près les modalités de production et de transmission d'un texte, c'est pour, à son tour, ne pas conserver une relation mécanique entre groupes sociaux et modes de pensée à une époque donnée : cela passe par l'étude des « appropriations » concrètes et toujours situées des textes pour distinguer les « représentations communes » des individus, par opposition aux

²² Déjà pratiquée par Marc Bloch et Lucien Febvre, c'est-à-dire la première génération de l'école des Annales dans les années 1920-1930, ce type d'histoire présentera un visage plus unifié et sera même relativement dominant en France avec la troisième génération de chercheurs, des années 1960 aux années 1980, via les travaux de Jacques Le Goff, Pierre Nora ou encore Philippe Ariès ; pour plus de détails, voir Hulak, 2007.

mentalités trop englobantes, ce qui implique une certaine conception de la réception des écrits – nous y reviendrons dans quelques pages –, mais suppose également d’avoir une vision la plus précise possible des objets textuels. Dans cette perspective, on comprend « l’importance reconquise par les disciplines attachées à la description rigoureuse des objets écrits qui portent les textes : paléographie, codicologie, bibliographie » (*ibid.*), et pourquoi Chartier n’a pas seulement lu des auteurs comme Donald F. McKenzie ou Peter Stallybrass, mais s’en fait le passeur inlassable²³.

L’attention à la matérialité des textes dont fait preuve l’historien s’éclaire donc peu à peu, révélant au passage une autre caractéristique commune, selon Chartier, aux travaux de l’histoire culturelle, à savoir la capacité à convoquer des disciplines que l’histoire avait jusque-là peu mobilisées, comme l’anthropologie ou les études littéraires, afin de « lire de manière moins immédiatement documentaire les textes ou les images » et « comprendre dans leurs significations symboliques les conduites individuelles ou les rites collectifs » (*ibid.*). Cette pluridisciplinarité, parfois tous azimuts et dont les travaux de Chartier sont une parfaite application, explique aussi en partie pourquoi l’histoire culturelle ainsi conçue « procède plus par études de cas que par théorisation globale » (*ibid.*) : l’objectif n’est pas de proposer un modèle théorique intégré, mais là encore de multiplier les éclairages pour atteindre les nuances et les variations nivelées par certains travaux de l’histoire des mentalités : il est vrai qu’à partir d’un exemple précis, il est plus facile de démêler les différentes coopérations qui ont fait en sorte qu’un certain état du texte arrive entre les mains des lecteurs concernés. C’est au passage une caractéristique commune avec la souplesse disciplinaire de Becker : la passion de l’Américain pour la photographie par exemple l’a conduit à être un ardent défenseur et un praticien de la sociologie visuelle, retrouvant par là des méthodes et des raisonnements typiques de l’anthropologie ; de même, avec un modèle aussi général que celui des mondes de l’art, il n’est pas étonnant que l’ouvrage regorge de références historiques. Plus encore, cette boîte à outils de plus en plus garnie de l’historien se révèle utile pour étudier des textes de fictions, ce qui est toujours contre-intuitif et risqué en histoire, et plus généralement pour les autres sciences sociales...

²³ Donald Francis McKenzie (1931-1999), professeur de littérature anglaise et spécialiste de bibliographie néozélandais, a publié en 1985 *Bibliography and the Sociology of Texts* qui a renouvelé la discipline bibliographique (McKenzie, 1985) : non traduit en français et encore peu connu, l’ouvrage, malgré son titre, n’a paradoxalement pas encore eu de grands échos au sein de la sociologie et attend encore un accueil critique en bonne et due forme. Britannique aujourd’hui en poste aux États-Unis, Peter Stallybrass est professeur de littérature anglaise, de littérature comparée et de théorie littéraire ; il est spécialiste de l’histoire matérielle des textes et a notamment travaillé sur les différentes éditions des pièces de Shakespeare.

Or, en les considérant non comme documents historiques, c'est-à-dire comme des contenus à prendre au pied de la lettre, mais comme les révélateurs de mode de production et de réception propres à certaines époques, l'historien réussit bien le passage « de l'histoire sociale de la culture à une histoire culturelle du social » (Chartier, 1989 : 1511), ce qui le rapproche grandement d'une sociologie de la culture à la Becker. En ce sens, le travail de Michael Baxandall sur les tableaux de la Renaissance est un des points de bascule flagrants entre l'approche du Français et celle de l'Américain : la manière dont Baxandall relit les œuvres des peintres italiens, en en retirant non des enseignements pour l'histoire de l'art, mais pour l'histoire sociale, s'inscrirait parfaitement dans la logique de l'histoire culturelle pratiquée par Chartier, mais appliquée à l'art pictural. Comme Baxandall le souligne dans sa conclusion à *L'œil du Quattrocento*, l'exhumation des catégories qui structuraient réellement l'expérience visuelle des spectateurs de l'époque, au cœur de son ouvrage, donne des informations précises sur les modes de vie et sur les modes de pensée, loin d'être seulement les notions et les codes posés par quelques clercs ou critiques d'art en puissance ; c'est pourquoi alors « les tableaux deviennent des documents aussi valables que n'importe quelle charte ou n'importe quel registre paroissial » (Baxandall, 1985 : 232), ce qui rejoint aussi la méthodologie de Chartier. Dans le même temps, Baxandall ne fait pas autre chose que de montrer que ces tableaux sont bien au carrefour de conventions de production (à l'image des contrats entre l'artiste et leurs commanditaires) et de réception (à l'image, entre autres, des gestes des personnages des tableaux qui signifiaient d'emblée quelque chose pour les spectateurs de l'époque), et ce n'est pas un hasard si Becker a utilisé ses résultats à maintes reprises dans *Les Mondes de l'art*. Il y a bien là une continuité de vue dans l'appréhension des créations artistiques, même si l'historien aborde bien entendu un spectre moins large de pratiques.

À un niveau très pragmatique, la démarche « pointilliste » de Chartier peut alors s'apparenter à une sorte d'aiguillon vis-à-vis de l'approche beckerienne, plus « impressionniste » : tandis que le sociologue survole les différents domaines artistiques, parmi lesquels la littérature, l'historien propose justement de s'arrêter sur des exemples précis en fournissant des pistes de réflexions transversales pour le seul domaine de l'écrit. Nous avons vu que cette méthode n'oblitérait en rien les possibilités de montée en généralité, ce qui est bien une invitation à adopter le cadre général posé par Becker, tout en menant des coups de sondes semblables à ceux de l'histoire culturelle, mais pour des phénomènes

contemporains²⁴, et qui ne relèvent pas *a priori* des domaines artistiques. Pour notre propre enquête, l'intégration de la perspective de Chartier dans le modèle de Becker a ainsi consisté à se concentrer sur les modalités de production et de réception des seules créations dérivées, et même de certaines seulement : les fanfictions sont des objets textuels qui méritent la même attention que ceux étudiés par Chartier. Non seulement cela écarte un peu plus l'éternelle crainte des sciences sociales de travailler sur un objet d'étude « trop petit », mais cela nous a renforcé dans l'idée que ces pratiques culturelles nous permettraient de tirer des conclusions dont la portée dépasse l'univers des fans de *Harry Potter*.

L'association entre les deux approches est possible enfin car il s'agit de deux cadres relativement « souples », quoiqu'il faille préciser le contenu de cet adjectif. Nous avons déjà relevé la pluridisciplinarité de Chartier et de Becker, cependant cette ouverture observable chez les deux auteurs ne signifie pas un relativisme quant aux principes théoriques et méthodologiques de leurs démarches respectives. Hans Van Maanen force le trait lorsqu'il dit des *Mondes de l'art* que « *Becker's book does not make any theoretical choices, except for the one that the art world has to be studied from a symbolic interactionist point of view* » (Van Maanen, : 2009 : 31) : voulant refonder une approche philosophique des mondes de l'art en raison des apories des théories sociologiques, le chercheur néerlandais dresse une histoire trop linéaire de ces dernières, faisant comme si successivement, Dickie et Danto, Becker, Bourdieu, Heinich et Latour et enfin Luhmann avaient tous raffiné un même modèle, au prix de propos contestables parfois²⁵. En réalité, ce choix qui préside à toutes les enquêtes de Becker constitue un engagement fort qui contraint à étudier les individus au plus près de leurs pratiques et de leurs relations, sans préjuger de la portée des résultats : « nous pouvons examiner n'importe quel événement (...) et essayer de cerner le réseau, grand ou petit, dont l'action collective a permis à l'événement de se produire sous cette forme » (Becker, 2006 [1982] : 364). Il ne s'agit donc pas d'une souplesse théorique par défaut, mais bien délibérée pour cerner le poids des coopération au sein des activités artistiques, ce qui fait dire à Alain

²⁴ Notons au passage, pour affiner encore ce tableau du travail de Chartier, que sa spécialisation sur l'époque moderne ne l'a pas empêché de mener lui-même quelques incursions dans des périodes antérieures ou postérieures, et notamment de commenter l'hyper-contemporain, en apportant son expertise aux débats sur l'avenir du livre face au numérique par exemple. Voir Chartier, 2006.

²⁵ Certes, l'approche des mondes de l'art reflète un modèle plus général de l'activité sociale et Becker est aussi connu pour son travail sur les professionnels de l'éducation, la déviance ou la méthodologie de l'écriture des sciences sociales, mais lorsque Van Maanen énonce que « *Becker's theoretical work on art was an activity positioned somewhere adjacent to his main concerns* » (Van Maanen, 2009 : 31), il semble ignorer tout un pan de l'histoire personnelle du sociologue – pianiste de jazz professionnel, il a joué dans des bars de Chicago durant ses études, pratique son instrument encore aujourd'hui et a enregistré plusieurs disques –, comme une partie de ses travaux depuis les années 1970, où, entre de multiples articles et des ouvrages parfois publiés uniquement en français, il a témoigné d'une réflexion durable et approfondie sur la sociologie de l'art.

Pessin qu'entre « science dure » et « sciences molles », se trouve la « science souple » d'un Becker, moins attentive aux querelles de chapelles qu'au sens que les acteurs donnent à leur pratiques et à leur vécu, avant de procéder toute généralisation (Pessin, 2004). Si Chartier inscrit plus explicitement ses travaux au sein du paysage historiographique, la manière dont il pratique l'histoire, en adoptant une démarche également très inductive, le rapproche de cette science souple : ses études de cas si poussées rendent compte de la circulation des textes, depuis leur production jusqu'à leur réception, comme d'une activité qui n'est jamais désincarnée et où interviennent de nombreux acteurs, d'où l'existence de multiples conventions entourant les pratiques culturelles ; il n'est donc pas étonnant de trouver dans son travail des formulations aux accents beckeriens, comme lorsqu'il affirme étudier les « réseaux de pratiques qui organisent les modes, historiquement et socialement différenciés, du rapport aux textes » (Chartier, 1989 : 1512).

Malgré des prémisses différentes, les approches théoriques de Becker et Chartier semblent bien complémentaires, sans pour autant être solubles l'une dans l'autre. Cette mise en perspective, qui n'épuise peut-être pas tous leurs points de convergence, a montré qu'aucune ne perdait au change : même si Becker se situe à un degré de généralité supérieur, ce qui placent les éclairages de Chartier sur l'écrit comme un pilier de la théorie des mondes de l'art, les présupposés de la perspective de l'historien n'en restent pas moins intacts. C'est donc en appliquant de front ces deux modèles et en prenant toute la mesure de leur articulation que nous avons pu réfléchir aux créations dérivées comme mondes de l'art avec le plus d'acuité : passons donc maintenant au cas pratique des fanfictions.

II. Les acteurs du monde des fanfictions

Les différents mondes de l'art décrits par Becker ou les imprimeries de l'Ancien Régime étudiées par Chartier, témoignent de la nécessaire coopération entre de nombreux professionnels et les artistes pour aboutir au résultat final. Chez les fans, nous allons voir qu'il n'y a pas moins d'intermédiaires pour que soit publiée en ligne une fanfiction, et surtout pour que celle-ci soit reconnue comme une fanfiction par les acteurs de ce monde, pour paraphraser le sociologue américain : une des spécificités de ce monde des fanfictions, précisément parce que nous avons affaire à des amateurs, est que ceux-ci assument plus fréquemment que dans les mondes de l'art plus légitimes, alternativement ou successivement, plusieurs rôles tout au long de cette chaîne de production, tout en étant également les destinataires. Partir des auteurs pour commencer à présenter le monde des fanfictions n'est donc pas du tout un retour

en arrière par rapport à l'approche beckerienne où était mise en avant la dimension collective du travail artistique et où l'on ne donnait plus à l'artiste une position omnisciente et omnipotente²⁶. Il s'agit plutôt de redonner corps aux participants de ce monde qui ne sont pas de simples pseudos, évoluant dans un univers virtuel : après avoir précisé l'identité des fans et montré en quoi ils sont bien eux aussi des auteurs, nous pourrions alors reconstituer le processus qui va de l'écriture à la réception des textes en passant par leur publication, et où les interactions entre acteurs viennent peu à peu façonner la forme et le contenu de leurs créations.

A. Éléments pour une sociologie des fanfictions

Même si nous ne sommes plus dans le domaine des interactions en face-à-face – en comparaison des fans qui se rencontraient directement à l'occasion des conventions –, les auteurs gardent une épaisseur sociale dans leur pratique : il y a indéniablement sur fanfiction.net des espaces et des moments consacrés à la « présentation de soi », pour parler comme Erving Goffman (1996 [1959]), où les fans affichent une identité, permettant aux autres de mieux les connaître... et au chercheur d'avoir également une idée de la population qu'il étudie. Sur le site, cela se traduit en particulier par la possibilité pour les auteurs inscrits de remplir un formulaire libre, que nous avons pris l'habitude d'appeler « fiche de présentation », accessible à tout moment par un simple clic sur le pseudo de l'auteur²⁷. En cela, fanfiction.net a repris une pratique qui existait et existe toujours sur les forums en ligne, où les nouveaux participants sont généralement invités à se présenter en laissant, dans un sujet dédié, un message indiquant au moins leur nom d'utilisateur et leur souhait de participer, ou tout autre élément personnel qu'ils souhaiteraient révéler²⁸. De cette façon, les fans actuels disposent finalement d'informations certes partielles, mais sur beaucoup plus d'auteurs qu'à l'heure de la seule interconnaissance directe, via les conventions ou les correspondances soutenues, ou lorsque l'on ne connaissait que le nom de plume de certains auteurs, dont on

²⁶ La liste des chapitres des *Mondes de l'art* est à ce titre révélatrice, puisqu'aucun n'est consacré uniquement à la figure de l'artiste, ce qui était en rupture avec beaucoup des approches précédentes.

²⁷ Ces fiches ont été notre terrain lors de notre enquête préparatoire sur les fanfictions, à l'occasion de notre Master 2 : nous en avons analysé un corpus de 153. Voir Sébastien François, « Ecrire à l'heure d'internet : révolution ou mutation ? L'exemple des potterfictions », Mémoire de Master 2, EHESS, document relié, 2007.

²⁸ Nous avons justement pu constater sur certains forums dédiés aux fanfictions, que cet appel à la présentation de soi était encore une règle de bonne conduite, prenant la forme d'une recommandation dans le mode d'emploi aux auteurs, voire d'une obligation, les modérateurs du forum n'autorisant la participation (et parfois aussi l'accès) aux autres sujets, et donc à la possibilité de déposer une fanfiction, qu'aux internautes qui s'y sont pliés. Voir par exemple le forum de « fanfiction originale » (<http://fanficoriginale.forumactif.com/> ; accédé le 1^{er} juin 2013), de « Phoenix fictions » (<http://www.phoenixfictions-forum.com/> ; accédé le 1^{er} juin 2013) ou celui du « Fan-Club d'Harry Potter » (<http://www.forumharrypotter.org/> ; accédé le 1^{er} juin 2013).

recevait les textes, en fanzine ou isolément, comme dans les cercles d'échange décrits par Bacon-Smith (1992).

Nous ne fétichisons pas pour autant cette identité numérique en imaginant qu'elle est à l'identique de ce qui pourrait être l'identité « hors ligne » de nos enquêtés, l'emploi de pseudonymes, déjà en vigueur au temps analogique des fanfictions d'ailleurs, nous rappelant que les auteurs s'avancent à couvert dans cette activité d'écriture. Cependant, nous pouvons faire l'hypothèse que les éléments de présentation laissés sciemment en ligne sur fanfiction.net ou qui échappent aux fans, comme nous le verrons, à de multiples occasions, sont des informations relativement fiables, parfois au prix de certains recoupements ou transpositions, et à la différence de nombreux autres espace déclaratifs en ligne d'ailleurs.

Comme nous l'avions remarqué à l'occasion de notre première incursion, en Master 2, du côté des fiches de présentation en nous aidant des raffinements conceptuels de Rogers Brubaker sur la notion d'identité (2001)²⁹, les fans procèdent dans ces espaces à une « auto-catégorisation », qui n'est pas soumise *a priori* à un format standardisé, à l'inverse par exemple de certains sites de rencontre, où il faut compléter des champs déterminés, parfois à choix multiples, ce qui conduit souvent à des descriptions répétitives et attendues comme le montre Eva Illouz (2006 : 150). La chercheuse israélienne pense justement que ces « textualisation[s] de la subjectivité » (*ibid.* : 145), sur Internet sont moins révélatrices des individus que les rencontres *de visu*, puisque, dans une perspective goffmanienne, le détour par le langage – *a fortiori* dans un contexte de communication désynchronisé – est moins susceptible de dévoiler des aspects de notre moi que ce que notre corps laisse plus facilement transparaître. Toutefois, le choix délibéré de nombreux auteurs de remplir ces fiches de présentation, d'y laisser un certain nombre d'informations et d'en révéler d'autres par inadvertance nous invite à nuancer la position d'Illouz, au point de faire de ces fiches des guides pour replacer les potterfictions dans l'existence de ces individus : aussi, en plus des nouvelles données que nous avons obtenu en parcourant les fictions elles-mêmes, les fiches de présentation des auteurs³⁰ seront ici très utiles pour découvrir qui sont les auteur(e)s, et plus généralement les fans de ce monde des fanfictions.

²⁹ Le sociologue américain refuse notamment la notion d'identité, trop statique, et propose d'aborder les choses en termes processuels, en distinguant les cas (identification, catégorisation, auto-compréhension, localisation sociale, etc.).

³⁰ Nous avons ici exploré une partie de celles des auteurs de notre corpus, et réutilisé quelques unes de nos observations effectuées lors de notre Master 2, à l'aide d'un corpus restreint (voir notre chapitre 2 pour plus de détails).

1. Une « domination » féminine

Le résultat le plus visible est évidemment que le monde des fanfictions, comme à l'époque des fanzines, reste un domaine majoritairement féminin, ce dont les membres se rendent d'ailleurs très bien compte. Les pseudonymes, même si nous savons avec quelles précautions il faut les interpréter³¹, en sont un premier indice : certains paraissent transparents quant au sexe de l'internaute, à l'image des prénoms féminins utilisés directement, ou éventuellement avec modification orthographique ou abréviation (« Rosine », « Lucette », « L-saa », « Margaux », « aryelle », « JYudith ») ; d'autres font références à des personnages réels ou fictionnels, là encore féminins (« Normah Jean », « LilyTigresse2795 », « Cassyopee », « NalaH »), et beaucoup procèdent sinon par une « féminisation » ostensible. Nous voulons parler de ces multiples inventions, qui ne déplairaient pas à un linguiste, contribuant à donner un genre au pseudonyme : cela passe par l'ajout de la voyelle « a », à l'image des noms et prénoms slaves (« Loufoca-Granger », « Dragonia Lucilius », « Magystra », « Liliaza », « Sahenia », « Meeria », etc.)³² ou du suffixe « wyn »³³ (« Verowyn », « Emiwyn », « Slythewyn », « Eowyn Malfoy », « Eleawin »), par l'utilisation de l'abréviation « Miss » (« Miss BlaBla », « misschatelle », « Missterre », « miss-sunny »), ou encore par des accords plus ou moins audacieux (« sorciere noire », « tarzane », « Mounette », « lapaumee », « Ange-dechue », « Ptite Elfe »). Il reste bien entendu de nombreux cas indéterminés (« L'archiviste », « incitatus », « Fire serependity », etc.), mais la liste complète des auteurs de notre échantillon suggère déjà un monde largement féminisé, par le caractère dominant de ces mécanismes, ce qui est loin d'être le cas sur tous les espaces numériques, à l'image des réseaux militants féministes où, pour éviter les attaques sexistes, les participantes se tournent plutôt vers des pseudos neutres quant à l'identité de genre affichée (Jouët, 2003 : 77-78).

Plus encore, les phénomènes symétriques sont tout simplement inexistants : les prénoms masculins sont absents et il n'y a pas de « masculinisation » de personnages féminins, ce qui, au passage, dit peut-être quelque chose sur les représentations des rôles sexués... Enfin, les quelques personnages fictionnels masculins qui apparaissent directement et isolément, ceux

³¹ La sociologie des usages réfléchissait déjà dans les années 1980 à l'usage des pseudos sur les messageries du Minitel (cf. Toussaint, 1989, cité par Jouët, 2011 : 63 ; Jouët, 1987) et la réflexion sur l'identité en ligne s'est évidemment poursuivie avec le développement d'Internet (cf. Revillard, 2000 ; Pierre, 2011).

³² Le lecteur de *Harry Potter* aura au passage peut-être reconnu dans les deux premiers pseudos de cette liste une référence à des personnages de la saga comme Hermione Granger ou Drago Malfoy.

³³ Encore présent dans certains prénoms anglo-saxons traditionnels et signifiant « joie », il a surtout été utilisé par Tolkien dans son cycle du *Seigneur des anneaux*, pour construire le prénom de personnages féminins comme Eowyn.

qui par ailleurs font l'objet du plus de fanfictions, à savoir Harry Potter, Drago Malfoy et Severus Rogue (« Harry243 », « drago malefoy 16 », « Sev Snape »³⁴), subissent un traitement particulier : « Snape4Ever1 », « snapichou », « Malfoy4ever » par exemple suggèrent une relation affective marquée pour le personnage, et « dragopotter », « drago-harry », « draymione70 »³⁵ annoncent en réalité déjà les relations qui seront privilégiées par le fan dans son écriture ou dans ses lectures. Si le pseudo renvoie à des motivations très personnelles qu'une approche purement textuelle ne pourra jamais totalement percer, nous observons malgré tout qu'ils ne font pas ici seulement office de masque, pour cacher l'identité hors ligne, mais qu'ils projettent des éléments d'identification, comme le sexe de l'auteur(e), en plus de certains goûts culturels ou d'informations sur leur réception des *Harry Potter*, même s'il faut bien entendu étayer ces indices faibles par d'autres sources.

Nos suppositions quant au genre des auteurs ont justement trouvé une première confirmation lorsque nous avons observé dans le détail le paratexte des fanfictions, c'est-à-dire, rappelons-le, leurs fiches de présentation ou les éléments non fictionnels présents dans les espaces de dépôt des fanfictions³⁶. Lorsque la fiche a été remplie, le sexe de l'internaute devient ainsi aisément identifiable, quand l'auteure ne révèle pas parfois son véritable prénom :

Puisque l'on m'a posé plusieurs fois la question, je suis de sexe féminin! (A₁.)

Bon pour commencer, débiter etc... Mon nom est Sandra ! (P.)

hum... j'ai 20 ans, mon nom est Julie (j.)

Prénom: inhabituel, et pas toujours écrit comme il faut: je m'appelle Jeanne (t.)

Bien que ces mentions restent minoritaires, elles confirment le statut ambivalent des pseudonymes qui permettent de se créer une identité numérique spécifique pour le site fréquenté, mais ne signifient pas une volonté d'agir dans l'anonymat le plus complet. Surtout, quand le prénom n'est pas renseigné, quelques phrases de description personnelle, à l'occasion de l'accord d'un adjectif ou d'un participe le plus souvent, suffisent pour lever le doute, comme dans ces quelques exemples :

une auteur de fanfics totalement givrée (A₂.)

j'ai vingt cinq ans et je suis étudiante en thèse de physique (A₃.)

Toutes les fanfictions présentes ici sont donc abandonnées, désolée (K.)

³⁴ Rappelons que dans la version anglaise Rogue devient Snape.

³⁵ « Dray » et « Mione » sont les diminutifs que les fans attribuent respectivement à Drago Malfoy et Hermione Granger ; par là même, nous rencontrons déjà le *fanon*, c'est-à-dire des éléments non présents dans l'œuvre originale de Rowling, mais qui se sont stabilisées à l'intérieur du monde des fans.

³⁶ Voir le chapitre 2.

Pour plus d'informations, voir mon Livejournal, j'y suis assez présente (O.)

Pour ceux qui ne m'ont pas oubliée, je suis désolée de mettre absentée si longtemps et surtout sans donner de nouvelles. (f.)

Je ne suis pas sûre que mes anciens lecteurs reviendront, ce que je comprendrais le cas échéant (Y.)

Et si cela n'est pas dans la fiche de présentation, laissée vide ou remplie de façon trop succincte, qu'apparaissent ces trahisons du discours, des mentions à l'intérieur des fanfictions viennent prendre la relève, dès que les auteurs s'y expriment à la première personne :

Et un énorme merci pour vos reviews. J'étais émue :) (*Conte d'un amour manqué*)

[...] je fais peut-être raisonner Ron avec quelques années de plus que ne le ferait un gamin de cet âge, navrée... (*Le Bain de Feu*)

[...] je suis une maniaque des fautes mais je crains d'en avoir tout de même laissé quelques une traîner (*Six mois*)

À moins d'adopter une vision entièrement stratégique où l'internaute maîtrise parfaitement toutes ses prises de parole en ligne et est capable d'adopter une posture en toutes circonstances, difficile de ne pas croire à tous ces indices convergents : le monde des potterfictions est très féminisé et y parler d'*auteures* n'a rien d'usurpé ; le fait que tous les internautes ayant répondu à nos demandes d'entretien aient aussi été des jeunes femmes confirme encore à quel point la pratique est genrée, d'autant que celles qui écrivent ont été et sont encore des lectrices de fanfictions : leurs fiches de présentations mentionnent, entre autres, des auteurs et des histoires favoris, que ce soit au travers des options de signalement mises en place sur fanfiction.net ou dans le corps même du texte de présentation ; de même, leurs pseudonymes resurgissent également dans les commentaires à la suite des fictions déposées, ce qui en fait une des « incarnations » du lectorat. Il ne s'agit donc pas de dire que la population des auteures et celle des lectrices se superposent complètement – nous étudierons la variété des secondes ci-dessous –, mais la forte féminisation des auteurs est le signe d'une féminisation généralisée des acteurs du monde des fanfictions.

Cela corrobore bien les autres enquêtes effectuées, depuis une vingtaine d'années, sur les fans et en particulier ceux qui gravitent autour des fanfictions : quel que soit le fandom (*Star Trek*, *Starsky & Hutch*, *Buffy contre les vampires*, *X-Files*, *Xena la guerrière*, etc.)³⁷, la domination féminine est une constante, même s'il faudrait des études quantitatives plus précises pour mesurer cette domination, établir des comparaisons et peut-être observer des corrélations avec le public général du contenu médiatique initial. Toujours est-il que dans le cas des potterfictions, et notamment celles de fanfiction.net, le rapport hommes/femmes est

³⁷ Voir Jenkins, 1992b ; Bacon-Smith, 1992 ; Bury, 2005 ; Coppa, 2006.

très en faveur de ces dernières, et sans doute plus que nous l'avions cru, à partir de notre échantillon non représentatif de fiches de présentation lors de notre Master 2 : à plus forte raison lorsque le corpus est construit à partir des fictions et que par conséquent les fiches ne sont pas toutes renseignées, les profils masculins sont encore plus difficiles à rencontrer. Nous n'avons pour l'instant été capable d'en repérer que cinq, ce qui est très faible sur 898 auteurs. Nous constatons donc là une différence notable avec le lectorat général de *Harry Potter*, certes plus féminisé, mais où les écarts ne sont pas si marqués : en France par exemple, en 2008, 14 % des hommes et 19 % des femmes de plus de quinze ans avaient déjà lu au moins un des romans, et plus précisément 29 % des hommes âgés de 15 à 30 ans et 36 % des femmes de cette même tranche d'âge, ce qui indique, après retraitement, un lectorat environ à 60 % féminin dans la population générale et à 57 % chez les 15-30 ans³⁸. Bien entendu, des données moins frustrées sur les lecteurs de *Harry Potter* seraient utiles, notamment au sujet des lecteurs les plus assidus, c'est-à-dire ceux qui ont lu les sept tomes, et ayant eu des activités de fans (mais sans nécessairement écrire de fanfictions), pour savoir si l'engagement pour *Harry Potter* concerne aussi plus de femmes que d'hommes, ce qui serait un élément d'explication à l'extrême féminisation de la pratique des fanfictions en particulier.

Il reste que ce premier résultat sur la démographie des participants au monde des potterfictions augure d'une situation de communication particulière, car derrière les textes de fictions, ce sont des auteures qui savent qu'elles vont être lues par un lectorat essentiellement féminin : il est clair que les auteures n'écrivent pas dans l'ignorance de leur public dominant. Dans le paratexte des fanfictions, celles-ci s'adressent ainsi de manière privilégiée à leurs « lectrices », soit en ne manquant d'utiliser le masculin *et* le féminin dans leurs apostrophes collectives (« Chères lectrices, Chers lecteurs », « Bonjour à tous et à toutes »), soit en n'utilisant que le féminin (« Bises à toutes », « Bonjour à toutes ! », « Et bravo à toutes celles qui ont deviné l'objectif du premier rituel »). Certaines auteures s'amuse même de cet état de fait, renforçant l'impression d'entre-soi, comme dans ces extraits paratextuels :

Très chères lectrices (lecteurs ?) [...] Gros bisousme à tous et à toutes (je crois que je devrais dire « toutes » m'enfin...) (*DCFM versus Potions*)

Bisous à tous ! (Bon Ok, Bisous à toutes ... c'était un p'tit espoir) (*Six mois*)

nouvelle lectrice (lecteur) ? Heureuse que tu aimes ! (*Rencontre dans le passé*)

En tout cas, merci à tous (et à toutes ! Non mais, j'aimerais bien dire deux mots à celui qui a dit que le masculin s'imposait sur le féminin... (*un nouveau commencement*)

³⁸ Source : enquête sur les pratiques culturelles des Français 2008, Département des Études, de la Prospective et de la Statistique du Ministère de la Culture et de la Communication (<http://www.pratiquesculturelles.culture.gouv.fr/index.php> ; accédé le 15 juillet 2013).

Nous voyons dès lors que malgré la libre entrée permise par le Web, toujours en comparaison de la période antérieure où il fallait intégrer dans des communautés d'interconnaissance, avec le cas échéant des rituels d'initiation et des guides pour les franchir, la pratique des fanfictions en ligne ne semble pas s'être « ouverte » à une proportion significativement plus importante de fans masculins.

Cette prédominance féminine au sein d'une activité aujourd'hui largement numérique permet, enfin, d'aller contre certaines représentations des relations entre technologie et genre. Certes, les usages des nouvelles technologies et en particulier de l'informatique restent encore marqués par des écarts en faveur des hommes le plus souvent et avec une acculturation plus prononcée et plus précoce des hommes par rapport aux femmes (Jouët, 2003). Toutefois, il existe des pratiques où les femmes sont les *early-adopters*, comme dans le cas de l'utilisation des sites de dépôt de fanfictions ou, comme nous le verrons plus loin, celui de sites alternatifs comme des forums ou des blogs, ce qui nuance fortement les discours essentialistes sur le masculinisme des technologies. L'engagement pour un univers fictionnel peut donc être un appui pour acquérir ou approfondir des compétences techniques et dépasser des représentations sociales. Des remarques similaires pourraient par exemple être faites sur la création et le maintien de sites de fans, à visée plutôt informative, autour d'un produit médiatique, à l'image de sites comme *La gazette du sorcier* ou *Pottermag*³⁹, pour le fandom *Harry Potter*, où les équipes à l'origine du site et chargées de son entretien sont mixtes ou composées exclusivement de jeunes femmes. Il ne faut donc pas essentialiser les inégalités de genre face aux nouveaux usages, mais trouver par quels ressorts elles se construisent ou se déconstruisent.

De façon symétrique, il ne faut pas accrédi-ter, à partir de ces résultats, l'existence d'une quelconque « écriture féminine » des fanfictions : même s'ils sont plus rares, nous avons vu qu'il existait des auteurs masculins, et ces derniers n'écrivent pas des textes différents, en termes de thématiques ou de genres. En d'autres termes, la « domination féminine » dans cette pratique n'est pas non plus naturelle, mais renvoie à un faisceau de causes qui mériteraient de plus amples investigations. Nous pensons notamment au maintien du rapport de forces, inauguré à l'époque des fanzines, où les fanfictions ont représenté une niche pour exister aux côtés des fans hommes qui contrôlaient les autres activités : il faudrait donc en savoir davantage sur l'état de ce rapport de forces, d'autant que les apparentes subversions du genre que peuvent contenir les fanfictions sont en réalité très ambiguës ; à côté des articles les plus

³⁹ Voir <http://www.gazette-du-sorcier.com/> ou <http://www.pottermag.com/> (accédés le 15 juillet 2013).

enthousiastes sur le *slash* par exemple, depuis les premières analyses qui en font une forme de pornographie féminine (Russ, 1985 ; Lamb & Veith, 1986) jusqu'aux articles plus récents qui parlent d'univers « postgenres », il existe une veine moins militante qui montre que malgré l'apparente subversion que représente le genre du *slash* par rapport au texte original, les histoires d'amour homosexuelles qu'ils dépeignent, toujours écrites par une écrasante majorité de femmes, réitèrent souvent les clichés des romans à l'eau de rose (Hunting, 2012) : il faut voir que ces textes parlent avant tout de mise en couple ou de perpétuation de la relation, et moins d'homosexualité, ce qui permet, là aussi, d'éviter les amalgames qui surgiraient d'une lecture des textes « de l'extérieur ». Le fait que la lecture et l'écriture restent des activités ordinaires pratiquées majoritairement par des femmes – pensons aux travaux de Dominique Blanc sur les agendas des collégiennes (1995) – entre peut-être aussi en ligne de compte, mais cela nécessiterait une enquête spécifique.

Il reste que nos données confirment le maintien de la prédominance féminine dans la pratique des fanfictions : c'est une réalité qui est d'ailleurs affichée et revendiquée, créant un entre-soi palpable, dont il faut peser les conséquences dans le contenu des textes ; même si elles écrivent de la fiction, ces auteures savent qu'elles s'adressent à des pairs, ce qui influe sur le contenu des textes. Cependant, le genre n'est pas la seule variable importante.

2. *Âge et fanfictions : des trajectoires différenciées*

Dans les enquêtes ethnographiques sur les communautés de fans publiées au début des années 1990, l'âge du public assistant aux conventions, et par là même des auteurs de fanfictions, est caractérisé par une assez grande amplitude, avec une majorité de fans entre la vingtaine et la quarantaine, et pour le reste au-delà, mais où sont peu encore présents les adolescents. Par l'entremise des comptes rendus de Jenkins (1992b) ou de Bacon-Smith (1992), on comprend les raisons essentiellement matérielles qui expliquent cette situation, puisque pour se rendre sur ces lieux de réunion situés parfois dans d'autres États, il faut pouvoir se déplacer de façon indépendante et donc disposer d'un permis et d'un véhicule. De même, difficile d'accéder aux fanzines ou à un réseau de correspondance où s'échangent des fanfictions si l'on n'a pas le contrôle sur son propre courrier et les moyens financiers pour envoyer à son tour ses écrits : cela exclut donc à nouveau les fans les plus jeunes. Les deux chercheurs insistent pourtant peu sur cet aspect, préférant donner une image assez ouverte et de ces communautés qui accueillent des fans de tout âge, illustrant l'adage « *Fandom is Beautiful* » qui définit la première vague des fan studies selon Gray *et al.* (2007 : 1-4).

Entretemps, le passage sur Internet semble avoir levé les barrières pour que des fans plus jeunes participent plus activement à la publication collective des fanfictions. Dans notre échantillon, même si nous ne pouvons encore donner une image exacte de la population des auteurs, toujours en raison des fiches de présentation déficientes et de notre exploration seulement partielle de ce matériau secondaire, la majorité des auteurs ont entre 12 et 25 ans environ au moment où ils se décrivent, ce qui est déjà un décalage par rapport à la période antérieure : les auteurs de potterfictions sont manifestement plus jeunes. Il faut toutefois se garder d'en conclure que le nouveau média a, à lui seul, permis à des fans de débiter plus tôt dans l'activité : la publication en ligne pourrait tout simplement dévoiler une créativité qui ne s'exprimait que dans un cadre privé. Cependant, au regard de nos entretiens⁴⁰, Internet apparaît comme le moyen principal par lequel les fans découvrent l'existence de ces textes, au détour d'une recherche sur *Harry Potter* ou d'une navigation sur des sites de fans : une fois lues quelques fanfictions sur ces premiers sites de dépôt, le passage par fanfiction.net est quasiment un passage obligé, soit sur les conseils d'autres fans, soit tout simplement à la suite d'une recherche sur un moteur de recherche, puisque le site arrive en tête de liste. Ce n'est qu'au bout de plusieurs semaines, voire plusieurs mois de lecture que certains décideront de prendre le clavier à leur tour.

Cette seule explication technologique reste néanmoins insatisfaisante, surtout lorsque l'on travaille avec des *potterfictions*. Comme nous avons eu l'occasion de le mettre en avant les liens entre fiction et jeux enfantins (voir notre chapitre 3), l'environnement culturel et médiatique s'est aussi modifié depuis les années 1970-1980 avec une offre accrue d'univers fictionnels complexes à destination de la jeunesse, et des stratégies de plus en plus crossmédia, puis transmédia pour la période récente (Letourneux, 2011 ; Dauphagne, 2011 & 2012). Or, les *Harry Potter* sont de parfaits exemples puisqu'il s'agit d'une série de romans relevant d'abord de la littérature jeunesse, qui va remporter un succès éditorial inédit au moment où se diffuse Internet de façon plus massive dans les foyers des sociétés développées : même si le lectorat va au fur et à mesure s'élargir, il y a d'emblée une base de fans plus jeunes que pour d'autres produits médiatiques, à l'image de ceux qui avaient auparavant généré des fanfictions. De surcroît, quand son succès s'internationalise et prend les dimensions que l'on connaît à partir du quatrième tome en 2000, la saga *Harry Potter* devient un produit médiatique présent sur de multiples supports, avec l'apparition d'un grand nombre de produits dérivés et le lancement des adaptations cinématographiques et

⁴⁰ Même en tenant compte des limites de ce matériau (voir chapitre 2).

vidéoludiques, ce qui élargit encore son public. Ces facteurs conjoncturels appellent des investigations supplémentaires et notamment des comparaisons avec d'autres fandoms pour savoir si ces derniers ont également vu des participants plus jeunes gonfler leurs rangs au même moment, ou s'il y a une spécificité liée au public de *Harry Potter* ; toutefois, l'évolution démographique des auteurs de fanfictions ne peut seulement être attribuée à la migration sur Internet.

Entretemps aussi, les *fan studies* ont accordé une place plus importante à la variable de l'âge, en particulier pour réfléchir aux carrières de fans, car selon les fandoms, la durée de l'engagement peut grandement varier (cf. Harrington & Bielby, 2010). Nos données, que ce soit l'épaisseur historique de près de dix ans de notre corpus ou nos entretiens, permettent justement d'aller plus loin que le constat de la « jeunesse », au sens large du terme, des auteurs : elles montrent des fans qui entrent dans la pratique des fanfictions et d'autres qui en sortent. La lecture et l'écriture de fanfictions est une activité coûteuse en temps libre et l'on comprend que des études exigeantes en investissement personnel, l'entrée sur le marché du travail ou le début d'une vie de famille puissent la compromettre. Nous pouvons par exemple citer ces deux témoignages, montrant bien comment la pratique peut se réduire ou s'arrêter :

J'écris depuis maintenant... pfiou... six ans (depuis 2005 dites donc, ça fait un bail), ceci dit je n'ai pas un gros rendement depuis deux ans, vu que ma petite vie tranquille a été chamboulée par la rencontre de l'homme que je m'apprête à épouser ainsi que la venue de notre premier bébé, une ravissante petite fille. Du coup, mon emploi du temps a sérieusement changé, ainsi que mes priorités, malheureusement. (B₁)

J'arrête. J'arrête les fanfictions, le site, etc. Pour une durée parfaitement indéterminée. La fac me prend beaucoup de temps, j'ai un travail à côté, l'IRL, etc. Y a aussi un gros ras-le-bol, de pas avoir assez de retours, d'être prise pour une machine... Donc j'arrête. (B₂)

Des conditions très pragmatiques favorisent donc mécaniquement la participation de fans qui disposent du temps nécessaire, et donc plus jeunes.

Cela n'entre pas en contradiction avec la présence de ces fans en général plus âgés lors de la période pré-numérique : on y trouvait déjà une proportion importante d'étudiants, et les fans qui poursuivaient cette activité après leur entrée sur le marché du travail étaient les plus engagés et par absence des fans plus jeunes, ils en devenaient plus visibles. Mais on peut être encore plus précis, puisque la manière dont les auteurs abandonnent l'écriture des fanfictions s'effectue d'après nos observations, selon deux schémas principaux : d'un côté, les fans ayant publié peu de textes et obtenu peu de retours sont ceux qui ont la présence sur *fanfiction.net* la plus éphémère, avec un retrait aussi soudain que leur arrivée ; les textes en cours sont laissés en l'état et il n'y a plus de traces d'activité sur les comptes jusqu'au moment où nous avons

procédé à l'extraction des données. De l'autre, les auteurs qui ont eu une production textuelle plus importante, en nombre de chapitres et/ou en nombre de fictions publiées et par conséquent une présence sur le site plus longue, s'étendant de plusieurs mois à plusieurs années, sont ceux qui laissent des messages à l'intention de leurs lecteurs, à l'image des exemples ci-dessus. C'est chez eux que l'on va trouver des tentatives de justification du ralentissement de l'écriture, avec des arguments qui s'ajoutent au précédent, comme la découverte d'une activité de fan plus adaptée ou le manque d'interactions avec d'autres lecteurs :

Je vous ai lâchement abandonnés. (...) Et le pire, c'est que je n'ai pas de réelle explication. L'envie d'écrire des fics m'a quittée du jour au lendemain, au profit de l'écriture de RolePlay, pour être tout à fait honnête. Je pense que l'invention de mes propres personnages et la découverte d'univers inédits, et la sensation de ne pas être seule à construire tout cela a fait que je me suis éloignée du monde des fanfictions... (L.)⁴¹

Y a aussi un gros ras-le-bol, de pas avoir assez de retours, d'être prise pour une machine... Donc j'arrête. De toute façon, en ce moment je n'écris plus, ou quand j'écris, je ne publie pas. C'est l'occasion de me concentrer sur mes textes originaux. (B₂)

Nous voyons ainsi commencer à se dessiner les interactions entre fans à l'intérieur du monde des fanfictions, où le succès « local », ou en tout cas l'existence d'un lectorat, exige de l'auteur un dialogue qui occupe différents espaces, comme les fiches de présentation ou l'avant- ou l'après-texte. Ce n'est donc pas véritablement l'âge en tant que tel qui modifie le comportement des auteurs, mais leur trajectoire sur le site, et des fans très jeunes, pour peu que leurs textes soient bien accueillis se retrouvent engagés de la même manière.

Notre enquête nous a en miroir permis de donner plus de sens à la situation des fans « plus âgées », c'est-à-dire celles qui poursuivent l'écriture alors qu'elles sont dans la vie active et sont engagées dans une vie de famille⁴². Outre l'intensité de l'attachement pour *Harry Potter* et pour les fanfictions, qui est en partie du domaine du subjectif et qui sort de notre champ d'étude, nous avons pu remarquer des similitudes dans leurs profils lorsque nous avons pu y accéder. Alors que dans notre enquête préliminaire de Master 2, nous avons rapidement délaissé ces auteures, telles des anomalies par rapport au profil moyen des auteurs, ces fans ont, comme par le passé, des profils avec un engagement élevé, caractérisé par l'importance du nombre de textes publiés⁴³ et par des interventions fréquentes sur les forums,

⁴¹ Le « RolePlay » signifie la pratique du jeu de rôle : on remarque que l'auteure s'adonne à cette activité sans doute en tant que maître du jeu, c'est-à-dire avec le rôle de celui ou celle qui mène les parties en leur fournissant une scénarisation minimale, soit en restant dans la création fictionnelle. Cf. Caïra, 2007.

⁴² La fan la plus âgée, repérée grâce aux fiches de présentation, avait quarante ans lorsqu'elle l'a remplie.

⁴³ Nous parlons de profils avec plus d'une dizaine de textes publiés, ce qui est bien plus que la moyenne de 4,2 textes pour l'ensemble des auteurs de fanfiction.net (d'après Fan Fiction Statistics : <http://ffnresearch.blogspot.co.at/2010/07/fanfictionnet-users.html> ; consulté le 15 juillet 2013) ou de 3,2 pour

au point d'être reconnues par les autres fans ; nous pensons en particulier à l'une d'entre elles qui est non seulement une auteure et fan très active sur le site, mais qui a pris l'initiative de créer un site internet de présentation du phénomène des fanfictions et de guide pour utiliser le site de dépôt⁴⁴.

Nous voyons par conséquent le rôle particulier de l'âge dans le monde des fanfictions : les auteurs des textes sont ainsi majoritairement des jeunes filles ou des jeunes femmes, en raison du temps nécessaire pour s'adonner à la lecture et à l'écriture. Toutefois, les trajectoires sont variées, entre des passages éclairs sur le site et des investissements sur le moyen terme, quand les fanfictions publiées remportent une certaine adhésion. Il en découle un engagement pour son lectorat, qui est une des clés de la durée de l'engagement, à moins que, comme pour les fans « plus âgées », des activités d'animation du monde des fanfictions ne suffisent à entretenir la pratique, malgré les difficultés parfois très matérielles pour s'y adonner.

3. *La culture du fan*

Pour compléter le tableau, il faudrait enfin pouvoir dire quelques mots sur l'appartenance sociale des auteurs et des lecteurs qui participent au monde des fanfictions. Malheureusement, plusieurs obstacles s'opposent ici à ce type d'identification : nous avons affaire à une population relativement jeune – nous venons de le voir –, et c'est pourquoi une majorité des fans de notre échantillon sont toujours en études au moment où ils (et surtout elles) ont renseigné leurs fiches de présentation ; de plus, il n'y a pas ici de variable complémentaire, comme la profession des parents, qui pourrait venir compenser cette information manquante. Le niveau de formation, lorsqu'il est déclaré, ne permet évidemment pas de présager du futur métier de l'individu, *a fortiori* lorsqu'il est encore au lycée ou au collège : toujours est-il que dans nos données, nous n'avons observé aucune concentration dans une filière particulière, par exemple la filière L au lycée ou les études de lettres ou de langues dans le supérieur, pour partir d'un possible préjugé sur les auteurs de fanfictions. Il ne semble donc pas y avoir de corrélation entre les études suivies et l'écriture de fanfictions, même si nos données sont fragiles sur ce point. En revanche, elles permettent de contredire toute idée de « prédisposition » pour l'écriture, selon les compétences associées socialement aux formations : cela rejoint les travaux sur les auteurs de fanfictions dérivées de la série *Star*

l'ensemble des auteurs de potterfictions (d'après Fanfiction.net Mode d'emploi : http://etude.fanfiction.free.fr/stats_hp_total.php#auteurs ; consulté le 15 juillet 2013).

⁴⁴ Voir <http://ffnetmodedemploi.free.fr/> (consulté le 15 juillet 2013).

Trek où l'on trouvait de nombreux fans ayant fait des études scientifiques par exemple (Jenkins, 1992b).

Pour les fans plus âgés, il faut se contenter des indications fournies, lorsqu'elles sont présentes, et force est de constater que les situations sont contrastées : entre « l'hôtesse d'accueil » d'une vingtaine d'année et la « prof de lettres classiques » de 32 ans, il n'est pas possible, pour l'instant, de repérer de tendances précises. Des données ethnographiques plus ciblées font véritablement défaut ici. Nous avons plutôt constaté, également grâce aux personnes qui avaient donné leur accord pour un entretien, que l'origine géographique des fans était également variée, avec la présence de grandes métropoles françaises (Paris, Lyon, Bordeaux), mais aussi de nombreuses localités rurales. Cela rejoint les retours d'expérience de la documentariste Emmanuelle Wielezynski-Debats qui travaille actuellement sur un webdocumentaire, pour lequel nous intervenons en tant que conseiller scientifique : parmi les auteurs qu'elle a interviewés, elle compte des profils ruraux et parfois très peu diplômés, ce qui rompt avec les profils plutôt diplômés, repérés dans les années 1980 par Jenkins ou par Bacon-Smith. En creux, nous voyons donc apparaître une conséquence marquante de la dématérialisation de la pratique des fanfictions, grâce aux nouvelles technologies, à savoir la démocratisation partielle de certaines pratiques amateurs, dont les fanfictions.

À côté de ces observations générales et trop frustrées pour être complètement interprétées, notre matériau donne par contre des renseignements beaucoup plus fins sur la culture des auteurs dont nous passerons quelques uns en revue. C'est d'abord l'attrait pour la langue anglaise qui est frappante : visible au travers des titres des fanfictions (*Sexy Danse*, *Destiny's fate*, *Love me, please, love me*, *Never ending story*, *Remains Of The Day*, etc.), elle apparaît surtout dans les traductions qui constituent environ 5 % de notre corpus, selon les déclarations des auteurs. Ce sont par conséquent chaque des dizaines, voire des centaines de pages qui ont été entièrement traduites par les fans francophones, à l'image de cette sélection :

Traduction de la fiction anglaise de GenkaiFan. Harry en a assez de voir sa réputation être mise en pièces et décide d'agir! (*Poison Pen ou Plume Empoisonnée*)

Traduction d'une fic de Librarywitch. Harry est puissant mais n'est pas un super-héros. L'histoire se déroule après le tome 4 mais prend en compte les informations des autres tomes. (*Harry Potter et la Voie du Guerrier*)

Voldemort est de retour, mais personne n'est prêt à le croire. Harry entre dans sa 5ème année à poudlard, changé depuis les événements du Tournoi des Trois sorciers combien peut supporter une personne avant de finalement craquer. TRADUCTION. (*Le fardeau du destin*)

Traduction d'une fic de textehexe. Sirius a une idée. Remus a seulement des chiffres dans la tête... (*Education*)

Les fanfictions peuvent donc devenir l'expression d'autres compétences que celles de l'écriture et surtout montrer les cultures jeunes sous un jour quelque peu inédit : cette présence non négligeable de l'anglais témoigne de la circulation entre mondes francophones et anglophones des fanfictions, ainsi que d'une influence aujourd'hui accrue des produits culturels anglo-saxons, consommés en version originale dans le cadre de certaines pratiques (piratage, *fansubbing*, version audio multicanaux sur la TNT, etc.)⁴⁵. Il faudrait justement évaluer cette tendance dans le prolongement du succès des romans *Harry Potter*, dont les éditions anglaises paraissaient toujours quelques mois avant leurs traductions en français, ce qui a conduit une partie des lecteurs les plus impatients à les lire directement dans la langue de Shakespeare...

Par ailleurs, les fiches de présentation, au travers des goûts en matière de lecture, comme les autres fandoms dans lesquels écrivent les auteurs, révèlent aussi des similarités intéressantes. Nous notons entre autres l'importance de la culture manga, sans doute due à l'importance de son lectorat en France notamment : cela transparaît dans la variété des œuvres japonaises parmi les préférences des auteurs, ainsi que par l'adoption d'un vocabulaire parfois davantage emprunté aux mangas qu'aux conventions anglo-saxonnes ; à titre d'exemple, pour beaucoup d'auteurs, le « *yaoi* » se substitue au *slash*, le premier étant effectivement un manga caractérisé par la mise en scène des relations amoureuses entre des personnages masculins, tout en étant à destination d'un public féminin (voir François, 2010). Il faut aussi remarquer que les fans lisent particulièrement des romans qui s'inscrivent dans le genre des littératures de l'imaginaire (science-fiction, *fantasy*, etc.) : par exemple, la référence à J. R. R. Tolkien et au *Seigneur des Anneaux* est fréquente dans les fiches de présentation et nous avons précédemment souligné le jeu récurrent dans les pseudonymes avec le nom des personnages inventés par l'écrivain anglais. Plus généralement, nous retrouvons là un goût prononcé pour les univers fictionnels complexes qui appellent les jeux fictionnels interprétatifs et la transfictionnalité, et il n'est donc pas étonnant de le retrouver chez des auteurs de fanfictions.

Enfin, contre toute attente, le type de préférence culturelle le plus prégnant chez ces fans, au-delà du produit médiatique qui a servi de base aux fanfictions, est la musique. Déjà, en Master 2, nous avons repéré cette spécificité dans les fiches de présentation qui étaient notre unique matériau d'enquête : les interprètes, voire les titres exacts des morceaux préférés étaient listés, contrairement à d'autres médias où le degré de précision n'est jamais tel. Dans la présente enquête, nous en avons retrouvé trace dans un genre particulier de fanfiction, que

⁴⁵ Le *fansubbing* est le sous-titrage par les fans de produits audiovisuels étrangers, à peine quelques heures après leur diffusion pour devancer les versions officielles.

les fans nomment le *song fic* et qui consiste à insérer les paroles d'une chanson de variété à l'intérieur du récit. Si ce n'est pas le genre dominant, il est bien connu des fans qui n'hésitent pas à s'y référer dès leur résumé :

Songfic avec les paroles de " Quand le rideau tombe " de Mozart l'opéra rock. Severus Rogue rentre à Poudlard après une de ces nombreuses nuits passées avec les Mangemorts. Et il réfléchit. (...) (*Quand le rideau tombe*)

Song-fic. Sirius raconte à James sa visite chez les Tonks. (*J'me suis fait tout petit*)

Ma tendre Ginny, Ici les combats font rage, déjà plus d'une année passée loin de toi." "la neige a la couleur du sang mes mains sont brûlées par le froid." Quand Harry écrit pour la dernière fois... Quand Ginny a du mal à le supporter... Song Fic (*Lettre du front*)

Song-fic sur la chanson de Frank Alamo (...) (*Sur ton visage une larme*)

D'autres ne le mentionnent pas, mais s'y adonnent effectivement dans le corps du texte de leur fanfiction, à l'image de *Tu es mon autre* où l'on retrouve les paroles de la chanson interprétée par Mauranne et Lara Fabian, mêlées au texte produit par le fan. Ces phénomènes sont d'autant plus importants que le site fanfiction.net a pour politique affichée de supprimer les *song fics* : ils posent en effet des problèmes juridiques supplémentaires avec la présence *in extenso* des paroles des chansons : malgré les suppressions, c'est donc un genre essentiel pour les fans qui ne cessent d'en publier malgré ce risque de censure.

Des travaux comme ceux de Dominique Pasquier sur les adolescents ont montré que ces derniers affichent aujourd'hui, de manière parfois très ostensible, leurs goûts musicaux à travers leur style vestimentaire ou leur hexis corporelle, jusque dans leurs interactions quotidiennes avec leurs pairs, en particulier au sein des établissements scolaires (Pasquier, 2005 : 67-78). Nos observations révèlent qu'ils continuent à le faire en ligne, sur des espaces où se jouent une partie de la présentation de soi et dans des pratiques pourtant indépendantes *a priori* du domaine musical. Cette présence si sensible de la musique donne ainsi aux fanfictions un aspect autobiographique inattendu et indirect : par le truchement de la narration (dans la plupart des cas) et surtout de l'univers fictionnel choisi, les fans ne sont pas en train de se livrer comme ils le feraient par exemple dans un journal intime. Cependant, lorsqu'ils écrivent, les auteurs laissent échapper des bribes de leur expérience personnelle : les *song fics* éclairent la réception de *Harry Potter* et aussi le contexte dans lequel sont écrits les textes, avec ces morceaux musicaux en arrière fond, les auteurs invitant parfois leurs lecteurs à les écouter pendant qu'ils liront leurs créations.

L'activité des fanfictions prend ainsi une tournure qui excède déjà le simple prolongement d'œuvre existantes. Les fans profitent des espaces de publication qui leur sont confiés pour afficher une certaine identité qui dépasse celle de fan de *Harry Potter* et incite à

la découverte des textes dans un certain état d'esprit. Nous voyons ainsi les fans communiquer entre eux grâce à cette base commune, et en dire beaucoup sur leurs préférences culturelles ou leurs expériences personnelles.

Tous ces éléments dessinent donc une première image de la sociologie des auteurs de fanfictions : il s'agit en majorité de jeunes filles et de jeunes femmes, qui partagent moins une origine sociale commune – dans la mesure de nos connaissances actuelles – qu'un ensemble de références culturelles. Cependant, cette description générale ne doit pas dissimuler les parcours divers de ces fans sur fanfiction.net, et le fait que c'est un lieu propice aux collaborations : il faudrait, dans l'idéal, évoquer effectivement ce nombre non négligeable de pseudonymes qui cachent en réalité une équipe, car cela rompt avec le fonctionnement individuel du champ littéraire par exemple ; ici, l'écriture à plusieurs mains peut être valorisée, ce qui encore une preuve que le monde des fanfictions propose des expériences de l'auctorialité qui ne sont pas que le décalque du monde de la littérature légitime. C'est déjà voir que les auteurs n'écrivent jamais seuls leurs fanfictions, ce que confirme l'étude des autres acteurs de ce monde de l'art.

B. Les coulisses du travail éditorial

Il est vrai que la migration sur Internet a rendu caducs un certain nombre des problèmes matériels auxquels étaient confrontés les fans pour publier et diffuser leurs textes à l'époque des fanzines. Plus besoin par exemple d'une ou plusieurs personnes chargées de collecter les textes ou d'un lieu physique pour les assembler sous la forme d'un fascicule, puisque les sites de dépôt jouent ce rôle de centralisation. Grâce à la numérisation des écrits, le travail de mise en forme est laissé à l'internaute et se révèle parfois très restreint selon le fonctionnement du site de dépôt choisi ; de même, les exigences de mise en page sont évidemment moindres, puisqu'il ne faut plus adapter le texte à la taille du fanzine et qu'à l'inverse le défilement sur écran rend *a priori* tout découpage inutile. Enfin, il n'est plus nécessaire de photocopier, de relier les feuillets du fanzine et de les envoyer (par la poste !), avec les frais et l'attente que cela occasionnait, l'accès à un ordinateur, une connexion à Internet et une éventuelle inscription sur le site de dépôt étant les seules conditions pour pouvoir lire immédiatement les textes déposés, qui ne sont également plus limités en nombre comme nous l'avons souligné plus d'une fois. Les fanfictions ont ainsi été arrachées à leur format de publication traditionnel et il est peu de dire que le numérique et Internet ont facilité la tâche des fans et participé à la démocratisation de la pratique devenue moins souterraine.

Cependant, cela ne signifie pas pour autant qu'il y a identité entre le texte écrit par l'auteur (ou parfois les auteurs, comme nous l'avons vu) et sa forme publiée, même sous une forme virtuelle. Il existe toujours un processus de publication, ce qui implique, dans la perspective de Becker, l'existence d'intermédiaires qui peuvent influencer sur la version finale de la fanfiction, c'est-à-dire telle qu'elle apparaîtra à l'écran. Les sites de dépôt en particulier ne sont déjà pas de simples réceptacles : ils ont été conçus et sont maintenus par des individus, fans ou non, ils ont leur règles de fonctionnement et peuvent faire l'objet d'adaptations et de mises à jour récurrentes. La dimension éditoriale des fanfictions qui était sortie par la porte avec les fanzines, semblent donc faire son retour par la fenêtre, avec des fans qui s'accommodent de ces nouveaux supports, et surtout mettent en place des procédés pour contrer certaines conséquences de la numérisation des fanfictions, soit, selon eux, le trop-plein de textes disponibles et leur baisse en qualité. De cette façon, après avoir exploré plus en détail les nouvelles modalités de la présence en ligne des fanfictions, nous mettrons en avant d'autres acteurs du monde des fanfictions dont l'influence sur le texte final est également sensible, à savoir les bêta-lecteurs d'un côté, nouveau signe de l'organisation collective des fans dans ce processus de création, et de l'autre les critiques.

1. Une dépendance au support : le rôle des sites de dépôt

a. Une rupture dans l'ordre du discours « fanfictionnel » ?

La migration des fanfiction sur Internet, parce qu'elle n'impliquerait plus les rencontres en face-à-face et la production concrète d'un support matériel pour les textes, à l'image des fanzines, ne doit pourtant pas être considérée comme une sorte de perte qu'il faudrait déplorer. La numérisation des fanfictions n'a pas pris n'importe quelle forme, puisqu'elle a été marquée par l'apparition de sites de dépôt comme fanfiction.net qui se sont imposés parce qu'ils présentaient des avantages pour la publication et la diffusion des textes, mais aussi parce qu'ils ont transformé et même accentué certaines formes de sociabilité fanique liées aux fanfictions. Nous développerons ce point ci-dessous, mais la possibilité, pour les utilisateurs, de pouvoir laisser des commentaires à la suite des fanfictions qu'ils ont lues, a été décisive dans le choix des espaces numériques qui accueillent cette pratique : ainsi, à côté des sites de dépôt, c'est-à-dire de sites web conçus pour cet usage, ce sont les forums ou des blogs qui ont aussi été adoptés pour publier des fanfictions, lieux où il est également possible de déposer des commentaires.

Toutefois, en suivant Roger Chartier, il faut rappeler que tout support de l'écrit représente à la fois des opportunités et des contraintes. En cela, le passage sur le Web a été

une évolution plus profonde qu'il n'y paraît pour le format des fanfictions : la publication en ligne donne à voir dorénavant, dans une certaine mesure, les textes en train de se faire, ce qui était impossible sur le support papier. Pour nous, la véritable rupture dans « l'ordre du discours » (Chartier, 2006), suite au mouvement de numérisation, tient donc au fait que les auteurs ne déposent et ne publient dorénavant que la quantité de texte qu'ils désirent ; ils ont dès lors tout loisir de venir compléter plus tard une fanfiction en cours d'écriture. De là, il est d'autant plus justifié de s'intéresser aux récits de fans à la manière de Becker, c'est-à-dire en déconstruisant les processus de création, que les fanfictions se présentent pour une large part comme des « *work in progress* », et cette caractéristique a des répercussions importantes sur la nature des textes présents en ligne et sur la manière dont ils sont reçus. Elle a notamment donné naissance à une subdivision entre les récits que les internautes qualifient d'un côté de « *one shot* » (ou *OS*), et qui, comme leur nom l'indique, sont publiés en une seule fois, et de l'autre, les textes composés de chapitres, publiés séparément et à des intervalles très variables selon les auteurs.

La conséquence de cette partition est qu'à côté des *OS*, majoritaires en nombre et qui par définition sont des textes terminés, relativement courts, le site fanfiction.net apparaît aussi comme un cimetière de fanfictions (à chapitres) avortées, les auteurs ayant fréquemment abandonné les textes de plus longue haleine dont ils avaient pourtant pendant des mois promis la suite. L'expérience n'en est que plus frustrante pour le lecteur qui peut attendre en vain le chapitre suivant ou la fin d'une histoire qu'il apprécie : seules les fiches de présentation permettent dans certains cas de savoir si l'auteur a des chances de compléter son récit ou bien s'il restera à jamais inachevé ; cela donne des indications sur le statut des auteurs et leur relation avec leur lectorat, puisque ceux qui laissent ce genre de message ont en général publié un nombre de fanfictions plus important que la moyenne et ont déjà obtenu des retours positifs sur leurs précédents textes.

De la même façon, en comparaison des fanzines, le passage des fanfictions sur Internet a paradoxalement contribué à segmenter les activités faniques : les fanzines pouvaient abriter à la fois des essais qui commentaient le produit médiatique original, des fanfictions et des dessins de fans (*fan art*) ; or, la plupart des sites de dépôt de fanfictions ne permettent pas l'insertion de *fan art*, renvoyant cette autre forme de création sur d'autres espaces numériques. Même les plus récents, comme Wattpad ou Movellas, n'ont pas introduit cette possibilité, ce qui est là encore une transformation de l'expérience des récepteurs de fanfictions.

Le support, même numérique, peut donc avoir des effets très concrets sur les textes et affecter singulièrement le résultat final : ici, nous voyons qu'il réussit à façonner la construction des fanfictions qui se pensent dorénavant en unités séparables, et cette forme fragmentée est un facteur qui accélère d'ailleurs l'abandon de l'écriture chez certains auteurs. Le processus d'invention et de publication des fanfictions n'est ainsi pas totalement libre, même si les créateurs gardent des marges de manœuvre.

b. Résistances et réappropriations

Les transformations que nous venons de décrire ne s'imposent pas comme un horizon nécessaire et indépassable aux auteurs et aux lecteurs de fanfictions, même pour ceux qui découvrent cette pratique seulement dans les années 2000, soit en raison de leur âge, soit en raison de leurs pays de résidence, peu habitués à cette tradition créative, comme en France. Des normes de l'univers des fanfictions datant de la période des fanzines ont ainsi ressurgi dans l'attitude des fans qui n'acceptent pas toutes les conséquences de la publication en ligne.

Les auteurs de fanfictions tentent en particulier de s'extraire pour partie de la dépendance que font peser sur eux les sites hébergeurs : les fans sont soumis aux contraintes de fonctionnement de ces sites, qui ne sont pas seulement des choix techniques. Nous pensons par exemple aux catégories proposées aux auteurs sur fanfiction.net pour classer leurs textes, qui ne reflètent pas toujours les catégories indigènes : à titre d'illustration, même sur fanfiction.net, le *slash* n'est pas proposé dans le menu déroulant, au profit de genres plus généraux comme « *romance* », « *adventure* », « *suspense* ». Face à ce cadre inadapté à leurs yeux, les fans ont montré leur attachement aux genres apparus antérieurement, en détournant d'autres lieux du site, en particulier l'espace réservé pour le résumé de la fanfiction, où ils ont indiqué à leurs lecteurs qu'ils écrivaient toujours des *slashes*. Dans les exemples suivants, on retrouve par exemple la notation, avec ou sans la barre oblique (le « slash »), avec les initiales des personnages partageant une relation, qui permet d'ailleurs aujourd'hui d'indiquer aussi les couples hétérosexuels :

DM/HG principalement comme ça s'annonce. C'est un essai. C'est vous qui décidez si je continue ou pas. (*La vie d'un Prince*)

HP/DM L'air est glacé à l'intérieur de la chambre, la nuit engloutit Londres, et le silence encercle la ville endormie. Harry est sorti fumer sur le balcon, Draco en profite pour se remémorer leur histoire - amour et folie. Romance, angoisse. OS (*Vertige*)

Slash LM/HP. C'est un grand remake de la petite sirène, il n'y a qu'à partir du chapitre 7 que j'inove vraiment... Si vous n'aimez pas ne lisez pas... Je ne sais même pas pourquoi j'ai écrit ce truc... (*Le prince des océans*)

HPDM Harry et sa fille tentent de refaire leur vie loin de Draco Malfoy... Mais tout ne se déroule pas comme prévu... (*Un Cœur Brisé*)

Voici un LEJP! L'histoire commence un peu dramatique.. Notre chère Lily ne va pas si bien que ça.. mais pourquoi? (*Par une nuit froide*)

Les genres issus de la période des fanzines sont donc loin d'avoir disparu⁴⁶ et leur prégnance influence la mise en ligne des récits : si le site hébergeur n'en tient pas assez compte ou ne permet pas leur expression, il perdra des utilisateurs qui iront sur d'autres sites plus respectueux des pratiques habituelles.

Plus généralement, les fans ne contrôlent pas non plus les politiques d'accessibilité qui gouvernent les différents sites et face auxquelles ils peuvent être en désaccord. Pour des questions juridiques, certaines plateformes ont décidé de se protéger en retirant de leurs pages plusieurs types de textes : sur fanfiction.net, cela a notamment été le cas des *song fics*, dont nous avons déjà parlé ; de même, pour protéger les lecteurs mineurs, des sites hébergeurs ont censuré les textes jugés pornographiques. Or, ces restrictions et les campagnes de suppression qui les accompagnent sont en réalité un moteur encourageant la poursuite de la migration des fanfictions vers d'autres espaces de dépôt : d'un côté, vers des structures toujours centralisées, mais plus petites et dont les règles de fonctionnement autorisent la publication des textes litigieux, à l'image de forums ou de sites particuliers⁴⁷ ; de l'autre, vers des plateformes d'auto-publication comme des blogs sur des services comme LiveJournal, pour les anglophones surtout, qui a historiquement été un lieu important pour les activités faniques, ou Skyblog dans le domaine francophone. Le choix de ces derniers supports ne doit rien au hasard, puisque ces sites internet simplifiés favorisent eux aussi la publication par mises à jour et l'introduction de commentaires de la part des lecteurs. Le paysage des sites hébergeurs s'est donc complexifié dans le courant des années 2000 toujours en raison de l'existence de normes esthétiques antérieures à la numérisation. Récemment, en 2012, c'est une campagne de suppression de textes assez massive sur fanfiction.net, qui a à nouveau conduit à ce type de comportement, comme en témoigne le texte qui se trouvait abrité sous le titre *Faut pas rêver* dans notre corpus :

FICTION DEPLACÉE

Vu le nombre de fiction qui ont été supprimé sur ce site et cela dans plusieurs catégories de livres, j'ai décidé de créer mon propre site (qui est aussi ouvert aux autres auteurs) où je vais poster mes histoires pour être plus tranquille.

⁴⁶ Sur les différents genres, voir Pugh, 2005.

⁴⁷ Un site comme Adult Fanfiction.net annonce ainsi explicitement le type de contenu qu'il renferme (<http://www.adultfanfiction.net/html-index.php> ; accédé le 15 juillet 2013).

J'avoue que cela est moins pratique pour tout le monde mais je trouve cela énervant de voir son travail supprimer juste parce que quelques mots ne rentrent pas dans les meurs de certaines personnes.

En espérant vous retrouver sur mon site ou vous pouvez laisser des commentaires, des notes et même partager... Si vous le souhaitez aussi, vous pouvez vous abonner au blog (du site) pour recevoir les news poster sur le site. Un forum est même créé, il y a même une page FaceBook et Google +

Merci

L'auteure a ainsi créé son propre site, ce qui réduit à l'évidence son lectorat potentiel, mais utilise encore fanfiction.net comme un moyen pour diriger ses lecteurs vers ce nouvel espace de dépôt.

Une minorité de fans est même allée plus loin en développant des stratégies où le papier réaffirme une certaine préséance face au numérique, ce qui est bien la preuve, comme l'a montré Roger Chartier au sujet de l'imprimé (2006), que l'arrivée d'un nouveau support ne conduit pas à la disparition immédiate des précédents, mais à une cohabitation, révélatrice des qualités symboliques attachées à chacun de ces supports. En d'autres termes, il faut toujours se garder de parler chaque fois de révolution pour parler des transformations de l'écrit, car elles sont en réalité très lentes et non linéaires. La numérisation des fanfictions a par exemple placé les fans face à des « problèmes d'ordinateur » qui sont redoutés, car ils peuvent conduire à la perte de leurs textes pour les auteurs, ce que révèlent ces témoignages :

J'estime que cette longue absence mérite mes plus plates excuses accompagnées de quelques explications: Mon ordinateur est tombé en panne il y a quelques mois de cela, tout mon travail (c'est à dire, ce chapitre-même, en plus d'une ébauche de quasiment tout les autres) ont été perdus et bien plus encore. (J'ai vraiment trouvé que ma vie était pourrie à ce moment là). (*Une tâche d'encre sur nos âmes*)

Oui, je sais que vous attendiez la suite depuis un bon moment mais je n'ai retrouvé l'usage de mon ordinateur que depuis deux semaines (il était en réparation) (*Serpencats*)

Je sais que j'aurai du poster depuis un bon moment, mais j'ai eu quelques petit soucis avec mon ordinateur (*Stupide guerre*)

De même, ils peuvent perdre la trace de textes qu'ils sont en train de lire, parce qu'ils n'utilisent pas correctement les services proposés par fanfiction.net ou parce que, comme nous venons de le voir, une partie des textes disparaissent. Dès lors, ils ont mis en place certains moyens pour compenser ces réalités matérielles.

Nous pensons en premier lieu à ces fans qui nous ont indiqué en entretien qu'ils imprimaient les textes qu'ils appréciaient le plus, et qui mettaient en avant le fait qu'ils souhaitaient éviter la perte de textes suite à des actions du site hébergeur. Leur démarche rejoint donc celle des auteurs eux-mêmes qui déplacent leurs textes d'un espace à un autre sur la toile pour éviter des mesures de censure, tout en allant plus loin puisque ces fans agissent

au-delà de leur propre intérêt, en prenant acte du fonctionnement et de la durée de vie de la publication en ligne. Ils se prémunissent ainsi non seulement contre les disparitions motivées par les sites, mais aussi contre celles moins justifiées, voire arbitraires et aléatoires : tenus bénévolement par des amateurs en général, les sites hébergeurs présentent toujours le risque de rencontrer des difficultés techniques ou de fermer brusquement, ce qui peut conduire à la perte définitive de textes si les auteurs originaux ne font pas le nécessaire ou ont abandonné cette activité ; c'est par conséquent un moyen de sauvegarder leurs écrits. Il existe aussi quelques situations de « règlements de compte » entre auteurs de fanfictions, suite à des oppositions sur ce que doit être une fanfiction, dans le cadre des commentaires ou sur des forums, ou suite à des cas de plagiat⁴⁸.

L'archivage parallèle sur papier apparaît donc comme une garantie face à la fragilité des textes en ligne. Plus que l'opportunité de relectures personnelles, il offre celle de transmettre les récits apparemment disparus du web à d'autres lecteurs. C'est ainsi que certaines fanfictions sont restées des références après leur retrait de fanfiction.net, comme *Draco Dormiens* qui a marqué la manière dont est présenté le personnage de Draco Malfoy, un élève ennemi de Harry Potter à l'école de sorcellerie : malgré sa disparition du net, le texte s'est échangé par courrier et par messagerie électronique, puis est finalement réapparu sur d'autres sites⁴⁹. Ces démarches soulignent la dimension patrimoniale que garde le papier, même si l'acte de sauvegarde commence techniquement dès l'enregistrement des textes sur le disque dur des fans ; il ne s'agit donc pas d'un simple retour au papier.

Nous pouvons en dire de même du choix de certains fans de se tourner vers la publication de fanzines papier dans les années 2000 : cela ne constitue pas non plus un retour au support traditionnel, puisque, plus jeunes, les créateurs n'ont souvent pas connu la première époque des fanzines, quand ils n'habitent pas des pays où ils n'existaient que peu ou pas du tout. En revanche, ces productions témoignent des effets parfois inattendus de la numérisation des fanfictions. D'une part, il s'agit là encore d'une réaction à la massification de ces écrits et à la difficulté de trouver des textes de qualité puisque les fanfictions publiées sont ici terminées, relues et approuvées par les éditeurs du fanzine : en cela, le processus de création des fanzines n'a pas changé. Une communauté de fans qui a par exemple créé son site aux conditions d'entrée plus sévères a ainsi réalisé plusieurs fascicules à partir d'un travail ayant eu lieu essentiellement en ligne, et c'est la convention Japan Expo à Paris qui a

⁴⁸ Voir François, 2009.

⁴⁹ Sur cette fanfiction, voir l'article de l'encyclopédie collaborative Fanlore : http://fanlore.org/wiki/Draco_Dormiens (consulté le 15 juillet 2013).

permis, en bout de chaîne, à certains auteurs et aux éditeurs, de se voir et de se parler de vive voix⁵⁰. Avec ce particulier, sans doute un des plus poussés, nous voyons au passage que les sociabilités qui émergent autour des fanfictions, même publiées en ligne, n'ont rien de virtuel et façonnent toujours la pratique.

Le support sur lequel est publié un texte représente toujours à la fois des contraintes et des opportunités, et les fanfictions, même publiées sur Internet, n'échappent pas à cette règle. Les fans doivent composer avec le fonctionnement du site de dépôt qu'ils élisent, mais dans un processus qui à la fois structure le format et le contenu des textes produits, tout en laissant des marges de réappropriation pour les utilisateurs. Nous avons donc vu à travers ces dimensions spécifiques de la publication en ligne que les auteurs sont bien en interaction avec d'autres intervenants de ce monde de l'art, ici les concepteurs et les webmestres des sites de dépôt : c'est la source d'un certain nombre de conventions qui pèsent sur les textes, et nous allons voir qu'il en va de même avec les autres acteurs qui interviennent en tant que personnel de renfort pour parler comme Becker.

2. Des bêta-lecteurs : corriger... et plus si affinités ?

Le fonctionnement des sites de dépôt est un impondérable avec lequel les auteurs doivent composer. Néanmoins, à l'exception de quelques sites, il n'y a pas de contrôle *a priori* sur le contenu des textes et leur influence concerne donc des aspects spécifiques des fanfictions comme nous l'avons vu. La conséquence plus générale est qu'il n'y a apparemment pas de barrière à l'entrée dans cette activité amateur qui exige moins de compétences techniques que d'autres pratiques transformatives, à l'instar des *remix* vidéo : tout internaute est invité à déposer sa production et c'est la raison apparente pour laquelle les fanfictions semblent toujours plus nombreuses et pourquoi elles peuvent être aussi très variables en termes de longueur, d'orthographe, de respect de la syntaxe, et bien entendu d'histoire. C'est là une transformation que nous avons déjà partiellement abordée au regard du nombre important de textes inachevés : lorsque des fans chapeautaient les fanzines ou qui étaient le nœud d'un cercle d'échange de fanfictions, ceux-là effectuaient un travail minimum d'édition en vue de la publication, en sélectionnant les textes qu'ils jugeaient dignes d'être publiés et en supprimant leurs éventuelles coquilles ; dans cette période où la circulation des fanfictions reposait sur l'interconnaissance, les textes qui n'atteignaient pas certains standards de lisibilité n'étaient jamais diffusés et n'arrivaient peut-être même pas jusqu'à ces éditeurs

⁵⁰ La Japan Expo est une manifestation annuelle autour de la culture manga, où s'échangent aussi de nombreux fanzines : à défaut de convention spécialisée sur *Harry Potter*, c'est par ce biais que ces fans français ont pu trouver un lieu de rencontre physique.

improvisés. On comprend facilement pourquoi, en comparaison, le passage sur Internet a fait ressurgir, même chez les fans, le discours sur le trop plein d'écrit, comme à l'apparition de l'imprimerie (Chartier, 2006)⁵¹ : fanfiction.net, en raison de son ancienneté et du fait que le site accueille toutes les fanfictions, quel que soit leur fandom d'inspiration, est devenu l'archive la plus fournie, et c'est pourquoi il pourra apparaître pour le néophyte comme un fourre-tout, tel un YouTube des fanfictions, où sont stockées une minorité de « bons » textes et une immense majorité de « mauvais » ou de tentatives inachevées.

Pourtant, plutôt que de reprendre à notre compte ce lieu commun, il faut se demander comment les fans peuvent réintroduire à rebours des procédures pour faire émerger les textes de qualité selon leurs propres critères, comme dans l'approche très pragmatique de Thomas (2009) qui veut réintroduire les questions esthétiques dans l'étude des fanfictions, mais en comprenant ce que les fans entendent justement par « bonne » ou « mauvaise » fanfiction. Face à la grande hétérogénéité des textes, une solution peut être de réinstaurer un filtre en amont, qui ferait en sorte que tous les textes ne soient pas publiés, ou au moins que ceux qui le sont répondent à certains standards de lisibilité, soit encore une autre manière de réaliser un travail éditorial sur les fanfictions. Celui-là prendra d'abord les traits du « bêta-lecteur », un rôle qu'endossent certains fans lorsqu'ils sont sollicités par des auteurs pour relire leurs créations et leur suggérer des améliorations avant toute mise en ligne⁵² : dans la perspective de Becker, après les webmasters et autres responsables des sites de dépôt, nous voyons donc se gonfler les rangs du personnel de renfort aux côtés de l'auteur et une preuve supplémentaire que les fanfictions sont à envisager comme des co-crétions. Certes, la pratique du *beta reading* n'est pas une obligation, comme nous allons le constater, mais son existence va bien à l'encontre de l'idée selon laquelle les internautes projettent simplement et directement leur vision personnelle de tel ou tel contenu médiatique, voire les fantasmes que ce dernier leur a inspirés, dans les textes disponibles à l'écran : suivre les conseils d'un bêta-lecteur est une manière de se familiariser avec les conventions qui font qu'une fanfiction sera reconnue comme une fanfiction à l'intérieur de ce monde de l'art, et plus encore, faire montre que l'on a été épaulé par un bêta-lecteur est aussi une convention dont le respect est valorisé.

Le parallèle avec le monde de l'édition professionnelle est ici tentant et pour partie justifié. Avant de partir sous presse (ou d'être adapté dans un des formats typiques des livres électroniques pour tenir compte des récentes évolutions), le texte d'un écrivain est en général

⁵¹ Le discours symétrique sur la crainte de la perte et de l'effacement n'est également pas absent, dans les paroles et dans les actes, comme nous venons de le voir dans la section précédente.

⁵² Difficile toutefois de savoir si les francophones ont en tête cette expression ou plutôt son équivalent anglo-saxon « *beta reader* », le corpus laissant plutôt apparaître des abréviations : « beta », « bêta », « béta » (*sic*).

relu par la maison d'édition avec laquelle il a passé contrat et les différents professionnels chargés de cette relecture peuvent être amenés à exiger des modifications plus ou moins importantes : un éditeur, pour des raisons esthétiques ou parfois juridiques⁵³, peut demander à l'auteur des transformations substantielles du contenu de son texte ; de même, un correcteur peut signaler des coquilles ou des erreurs typographiques, notamment de ponctuation, avec lesquels l'écrivain ne sera pas toujours d'accord⁵⁴. C'est une collaboration nécessaire (et parfois conflictuelle) pour que le livre existe sous sa forme finale et recouvre une réalité ancienne, puisque, lorsque l'histoire culturelle du livre dévoile également le fonctionnement des imprimeries sous l'Ancien Régime, c'est jusqu'au travail du compositeur, c'est-à-dire de celui qui va disposer le texte sur la page, que le personnel de renfort affecte l'œuvre telle que se présentera pour les lecteurs (voir Chartier, 2005). Cependant, comme le montre Angelina I. Karpovich dans ce qui est peut-être le seul article consacré exclusivement au *beta reading*, l'analogie avec l'édition professionnelle n'épuise pas toutes les modalités de l'intervention des bêta-lecteurs (2006).

Ne serait-ce que par leur dénomination, les bêta-lecteurs révèlent qu'ils sont une invention récente et pour le coup liée à la circulation électronique des fanfictions. L'expression est en effet un emprunt au vocabulaire de la microinformatique et des jeux vidéos où le *beta testing* correspond à une des dernières phases précédant le lancement d'un nouveau matériel ou logiciel, durant laquelle un panel sélectionné d'utilisateurs ou de joueurs potentiels est convié à donner son avis⁵⁵. Historiquement, il est difficile de les trouver avant les années 1990 lorsqu'aux États-Unis, les fanfictions ont commencé à migrer sur Internet, car pour des questions matérielles, le *beta reading* était une opération difficilement réalisable : l'éloignement physique des fans et la durée entre les envois par courrier ne permettaient pas des échanges et des retours rapides avant de prendre la décision de publier ; s'il y a eu du *beta reading*, celui-ci a dû rester invisible, car cantonné entre des fans qui pouvaient se voir fréquemment, comme des voisins ou des amis. Néanmoins, les possibilités techniques de stockage et d'échange des fanfictions en ligne ont réellement changé la donne et développé ces pratiques de relecture au point qu'elle soit nommée et reconnue par les fans.

Parler de convention ou de norme est tout à fait valable ici, car elle est même passée telle quelle chez les fans francophones comme le confirme notre corpus. Si c'était une figure

⁵³ Sur les lois qui s'appliquent aux publications, voir la fin du chapitre.

⁵⁴ Jean-Jacques Rousseau, dans ses échanges avec son éditeur pour la publication de *Julie ou la Nouvelle Héloïse*, ne voulait absolument pas, par exemple que l'on modifie son orthographe ou même la place des virgules dans son roman (Trousson, 1988).

⁵⁵ L'expression « *alpha testing* », moins utilisée il est vrai, existe également et justifie l'emploi de la deuxième lettre de l'alphabet grec « bêta » : elle désigne les tests qui interviennent durant le développement du produit

plutôt rare dans les fiches de présentation comme nous l'avons noté à partir de notre enquête de Master 2, elle est beaucoup plus visible au sein des fanfictions elles-mêmes : plus de 10 % des textes, des plus anciens aux plus récents, mentionnent la participation d'un relecteur ou le désir d'en trouver un, souvent au sein du paratexte, dont nous tirons les extraits suivants :

Bêta lectrice et correctrice : E. (*Transcendance*)

Béta : B. (*Simplement une aventure canadienne*)

Beta : V. (allez lire ses fics xD) (*Recital nocturne*)

J'ai essayé de modifier le plus de fautes possibles, car je sais que j'en fais énormément. Je voulais savoir si quelqu'un accepterait de devenir mon Beta ? (*Stupide guerre*)

Je ne suis pas très douée en conjugaison, en fait je n'ai pas de beta-reader alors je m'en sors comme je peux. (*Un futur différent*)

PS. j'aurais besoin d'une BETA svp car je suis pas vraiment bonne en français. Écrivez-moi si vous acceptez. (*VcAS est absent pour le moment*)

Dans tous ces cas, nous voyons que les fans savent ce qu'est un bêta-lecteur ou une bêta-lectrice et qu'ils ont conscience des avantages qu'il y a à bénéficier de ses services. Dans le même ordre d'idée, le site fanfiction.net a même pris acte de leur existence, en proposant depuis quelques années une section supplémentaire où les fans peuvent se déclarer comme bêta-lecteur, en créant une seconde fiche de présentation : là, ils peuvent y préciser les fandoms dans lesquels ils souhaitent corriger, ainsi que leurs spécialités dont ils pensent disposer en tant que bêta-lecteurs (orthographe, grammaire, scénario, etc.)⁵⁶. Mais que font exactement les bêta-lecteurs et comment collaborent-ils avec les auteurs ?

Comme le souligne Karpovich, les *beta readers* cumulent en réalité plusieurs casquettes et participent bien à l'élaboration de textes qui ne sont pas les leurs. Ils interviennent tout d'abord en tant que correcteurs, comme ceux employés par les maisons d'édition et chargés de scruter, en fin de chaîne, les épreuves du texte avant son impression, et font des suggestions sur l'orthographe, la grammaire ou la syntaxe, dont on voit, avec l'aveu de l'auteur de *Stupide guerre* ci-dessus, qu'il s'agit d'aspects essentiels pour réussir sa fanfiction. Mais ils sont aussi des conseillers scénaristiques, puisqu'ils peuvent discuter avec l'auteur de la « vraisemblance » de la fanfiction, c'est-à-dire sa compatibilité avec l'œuvre source, son respect des personnages, etc. : ils participent donc simultanément au jeu fictionnel qui a lieu dans chaque fanfiction, et les discussions avec l'auteur peuvent mettre en évidence plusieurs versions transfictionnelles (et éventuellement contrefictionnelles). Enfin, ils ont parfois jusqu'à un rôle d'éditeur, lorsque ce sont eux qui donnent à l'auteur leur accord pour la

⁵⁶ Voir <http://www.fanfiction.net/betareaders/> (consulté le 15 juillet 2013).

publication, s'ils jugent le texte acceptable. Ainsi, nous comprenons donc mieux pourquoi, selon Karpovich, les bêta-lecteurs endossent trois rôles à la fois :

This relationship between fan fiction beta readers and the text combines elements of the traditionally distinct roles of the reader (who is the target audience of the text, but whose engagement with it, although potentially interpretive, does not allow for a direct intervention), the commentator or critic (who judges the text) and the editor (who ensures that the text fulfills its requirement and who, in contrast with the reader and the commentator-critic, is entitled to stipulated alterations in the texts) (Karpovich, 2006: 176)

Dans la typologie beckerienne, ils ne sont donc pas que du personnel de renfort, mais ils tiennent également les rôles de public et de critiques (ou d'esthéticiens), ce qui leur donne une fonction encore plus importante. Ces internautes participent à la définition de ce qu'est une fanfiction de qualité et plus encore à façonner des fanfictions de qualité.

Cependant, il n'est pas possible de tenir la comparaison avec l'édition professionnelle jusqu'au bout, non seulement parce que ce sont les mêmes individus qui occupent ces différents rôles, mais aussi parce qu'ils se trouvent dans une relation particulière avec les auteurs. Cela apparaît très bien dans les remerciements qui sont adressés aux bêta-lecteurs dans les en-têtes des fanfictions :

Remerciements : Un gros merci à ma beta-reader adorée, aka ma « petite sœur » Nymphodora Tonks ! Merci pour ta belle correction, comme toujours impeccable malgré mes nombreuses fautes de participes passés. Ceci étant dit, bonne lecture à tous ! (*Un amour noyé*)

Note de l'auteur : désolée d'avoir mis plus de temps à poster ce chapitre mais avec mes problèmes d'internet qui étaient revenus et se sont officiellement terminés jeudi soir, il m'a fallu plus de temps avant d'envoyer le chapitre à ma bêta ! (*Revenge is so sweet*)

Merci à ma bêta, et merci aux lecteurs tout simplement. (*Réserve de potions*)

Je voudrais aussi souhaiter tout plein de bonnes choses à ma bêta lectrice, P., qui se remet doucement de beaucoup de bouleversements, tant physiques que psychologiques. P., je pense très fort à toi. (*Sorcelleries*)

L'usage du pronom possessif (« ma »), le fait de parler, entre guillemets, de « petite sœur », ou encore de s'inquiéter pour son état de santé, indiquent bien des interactions qui ne se limitent pas à discuter du texte. Avec le *beta reading*, nous sommes donc au cœur des sociabilités entre fans, permises par le partage d'un même univers fictionnel. Il faudrait certes encore préciser la chronologie de ces relations, c'est-à-dire savoir s'il faut avoir déjà été en interaction au préalable pour développer de tels liens ou si le travail sur le texte suffit pour les faire advenir. Toutefois, nous comprenons comment ces sociabilités participent du processus d'écriture et de publication des textes et affectent le résultat final : cela en devient plus flagrant au regard de la perception qu'ont les auteurs de leur lectorat d'ailleurs.

C. Lectures critiques ?

Nous nous sommes alors interrogé sur un dernier type d'interaction au sein de ce monde des fanfictions, mais qui intervient cette fois en aval de la publication. La profusion de fanfictions en ligne représente un enjeu pour les lecteurs qui doivent trouver des moyens pour sélectionner les textes qu'ils vont lire et réinventer des indicateurs de qualité, tandis que le travail éditorial des fanzines ne joue plus son rôle de filtre, comme nous avons commencé à le voir. Dans les entretiens, le défaut principal adressé à fanfiction.net est justement que l'on y trouve de tout : la découverte de « bons » textes en est devenue d'autant plus longue. Dès lors, quels sont les moyens, mis en place par les fans, pour trouver plus rapidement ces « bons » textes ? Ils peuvent s'appuyer sur le bouche-à-oreille numérique, c'est-à-dire les conseils que certains auteurs laissent dans le paratexte des fanfictions. Ils peuvent aussi s'appuyer sur de bonnes expériences et utiliser les outils mis en place par fanfiction.net, en suivant leurs auteurs favoris ou les mises à jour des fanfictions qu'ils jugent prometteuses. Cependant, cela reste un mode de suggestion au cas par cas, avec une forte dimension subjective et qui ne bénéficie que peu du fonctionnement collectif du site.

Les fans ont pourtant développé une autre forme de métrique, qui n'aurait pu elle aussi exister avant le passage des textes sur Internet, à savoir le *reviewing*. À la suite à chaque chapitre mis en ligne d'une fanfiction, les lecteurs ont effectivement la possibilité de laisser des commentaires (ou *reviews*) dans un espace réservé à l'attention de l'auteur. Toutes les *reviews* restent consultables sur fanfiction.net, sauf décision du gérant du site ou de l'auteur. Nous pensions initialement que ces *reviews* pouvaient s'inscrire dans la lignée du *beta reading* au sens où les commentaires auraient pu constituer des critiques constructives pour l'auteur, en fournissant des suggestions d'amélioration précises.

La lecture de plusieurs pages de commentaires concernant des fanfictions de notre corpus nous a rapidement indiqué qu'il fallait interpréter ces messages tout autrement. D'une part, le registre dominant des *reviews* est celui de l'affectif ; les lecteurs, avec plus ou moins d'emphase, indiquent s'ils « aiment » ou « n'aiment pas », et le plus souvent se contentent de demander à l'auteur la suite, comme dans ces quelques exemples : « Magnifique j'adore ! J'ai hâte de lire la suite ! », « touchant! j'ai hâte de voir la suite bonne chance », « je quémande une suite à genoux X) J'aime beaucoup ta fic, vraiment ! », etc.... Ce florilège reflète également la domination écrasante des messages positifs sur ceux des lecteurs déçus qui sont quasi-inexistants. Nous avons vu deux raisons principales à ce déséquilibre : ou bien les lecteurs qui n'ont pas apprécié l'histoire choisissent finalement de ne pas laisser de *review*, ou

bien les avis négatifs sont retirés par fanfiction.net ou à la demande de l'auteur. La dernière hypothèse est difficilement vérifiable, mais dans les entretiens, nous avons appris que les commentaires qui portaient atteintes aux personnes et que les familiers d'Internet appellent « *flames* », étaient généralement considérés comme inacceptables et par conséquent immédiatement supprimés dès que l'auteur les signalait.

La teneur générale des *reviews* pourrait dès lors laisser penser qu'elles n'ont qu'un faible rôle dans le monde des *fanfictions*. Certes, il est clair ici que seule une minorité des *reviewers* sont des « critiques » ou des « esthéticiens », au sens du modèle de Becker ; ce sont ceux qui ajoutent à ces encouragements des remarques sur le contenu, à l'instar des suivantes :

J'aime bien ton style, il est fluide et agréable.

Ton style est simple et fluide ce qui fait que c'est un plaisir de te lire. tu abordes des sujets très délicats d'une manière très mature. Chapeau

Jolie histoire bien menée, bien que parfois un peu trop mélodrame à mon goût, en tout cas bonne continuation ! Juste un petit ps : Blaise et Ginny sont-ils séparés depuis 2 ans ou 2 mois ? Il me semble avoir vu les deux mais peut-être me trompè-je...

Néanmoins, la lecture référentielle reste dominante, même les commentaires plus étoffés ne sont pas sans laisser penser aux lettres reçues, en son temps, par Jean-Jacques Rousseau pour sa *Nouvelle Héloïse* :

J'aime aussi beaucoup ta façon d'écrire. Tout ce que tu marques sur la vie, c'est tellement vrai. Ta fiction est la seule à m'avoir faite pleurer, de toutes celles que j'ai lu, c'est la seule.

Je me demande comment réagiront Sirius, Rémus, Harry et les Dursleys lors des visites qui se profilent à l'horizon. Ce qui est sûr, c'est que Pétunia et Vernon ne s'en sortiront pas avec une pirouette quand Dumbledore saura que Harry a vécu plusieurs mois sous les ponts.

J'adore... J'ai l'impression d'être vraiment là-bas avec James...

L'univers fictionnel recréé par l'auteur réussit donc souvent à emporter à nouveau les lecteurs, lorsque l'on peut lire de tels commentaires. Mais est-ce là la seule fonction du *reviewing*, à savoir l'expression de ces impressions personnelles ?

Plusieurs signes nous ont conduits à revoir notre jugement et à essayer d'interpréter différemment ces commentaires. Notre attention s'est ainsi portée sur le paratexte entourant les récits proprement dits : nous avons noté par exemple que les auteurs y ont tendance à réclamer des *reviews* : « J'aimerais avoir des reviews pour ce premier chap », « Et on review messieurs, dames siouplait ! », « Commentaires, remarques, questions, compliments, vous connaissez la chanson ! Review ! », Voilà, il me reste À vous souhaiter une bonne lecture et une envie furieuse de reviewer ! », etc.

Mieux, lorsqu'il y a plusieurs chapitres, ils remercient fréquemment les *reviewers*, en allant même jusqu'à leur adresser des messages personnalisés. Voilà, en version brève comme en version longue, ce que l'on peut trouver :

Et voila le chapitre deux. Merci pour les reviews sa fait toujours plaisir => (*Une simple ronde*)

-Meian Kurayami : Hey! Merci beaucoup pour ta review^^. Ouais, Dumbledore accumule les erreurs ces derniers temps...Pour Malefoy... Hum, tu connais la rancune des Potter? Je ne voudrais pas être à la place du Serpentard pour ma part... J'espère que la suite te plaira. Bonne lecture.

- XOXO → Julie : Salut! Merci beaucoup pour ta review! Mélindra n'est pas au mieux de sa forme, je te l'accorde. Et ce même si Harry fait de son mieux. Ce chapitre est un peu moins désespéré que les précédents... J'espère que ça te plaira. Bonne lecture.

- Emily: Tchou! Merci beaucoup pour ta review. Mélindra remonte un peu la pente dans ce chapitre. J'espère que tu aimeras. Bonne lecture.

- Nico: Coucou! Merci beaucoup pour ta review! Oui, je sias, mes chapitres sont courts ces derniers temps. Celui-ci est presque convenable niveau longueur. J'espère que ça te plaira. Bonne lecture. (*En Chaque Larme S'Attarde un Espoir*)

Cindy 2008 : Au départ, c'est vrai que Mione était omnibulée par sa revanche sur Voldemort. Mais comme je l'ai précisé, la magie noire provoque une telle mauvaise énergie qu'elle perd totalement le contrôle d'elle même ! En ce qui concerne Dumbeldore, comme tu vas l'apprendre dans ce chapitre, il a effectivement mis au point un certain stratège. Mais tu n'en connaîtra pas les détails tout de suite ! Il faudra te montrer patiente ! Biz et à plus tard !

Aude 2710 : Ne sois pas dsl en ce qui concerne l'animagus, je n'ai aucun mérite car non seulement l'auteur le précise dans l'un de ses livres, mais en plus, mes piètres connaissances en latin font que je m'en suis souvenu !

En ce qui concerne la fin de mon histoire, ne t'inquiète pas trop, je ne prévois pas une fin triste. Quoi que, ça peut changer d'ici là !

A très bientôt. Biz.

Moogliesmad : Tu auras réponses à tes questions d'ici un ou deux chapitres ! Un peu de patience !

Au fait, j'aime bien ton pseudo, quelle en est la source ?

Biz, à dimanche ! (*Harmonie*)

Quelle que soit la *fanfiction*, la structure est toujours la même : l'auteur reprend les pseudonymes des personnes qui lui ont écrit et tente de leur « répondre », toujours dans une perspective référentielle comme on l'aura noté. Au passage, signalons qu'une des innovations de fanfiction.net dans la seconde partie des années 2000 est d'avoir introduit un système de réponses plus automatisé, au sens où les auteurs n'ont plus qu'à suivre des liens hypertextuels pour écrire directement des courriels à leurs *reviewers* : la conséquence a été qu'une partie des auteurs ne rédigent plus de listes de réponses semblables à celle de notre exemple, mais leur répondent directement. Toutefois, malgré ce changement, les auteurs n'en attachent pas moins une importance particulière à ces commentaires et nous nous devons de comprendre laquelle.

C'est la consultation récurrente de la liste des potterfictions en français qui nous a éclairé : en effet, sur le site fanfiction.net, en plus des métadonnées que nous avons déjà pu

mentionner (comme le titre du récit, le pseudonyme de son auteur, les dates de première publication et de dernière mise à jour ou encore le nombre de chapitres), il faut remarquer que le nombre total de *reviews* obtenues par la fanfiction est indiqué. De même, lorsque l'on choisit de lire une des fanfictions, le nombre de commentaires s'affiche également dans l'entête du texte, en rouge, et constitue un lien hypertextuel vers la liste des commentaires justement. Pour nous, le nombre de *reviews* est alors apparu comme une sorte de score, et c'est une interprétation que les auteurs semblent partager, puisqu'à côté de leurs récits, ils incitent avec une grande constance les auteurs à « *reviewer* » : « Si vous avez des commentaires, des critiques, des questions à faire, n'hésitez pas, mettez un review ou envoyez-moi un mail. Je compte sur vous pour me donner votre avis, c'est très important pour moi », « Reviews oubliez pas ! mdr ! », « Laissez-moi des reviews ! », etc.

En conséquence, il ne faut pas négliger ce que les *reviews* représentent par définition, à savoir une trace de la lecture de la *fanfiction* par un internaute, ce qui est un gage de l'intérêt que le texte a réussi à susciter chez autrui. Alors que les auteurs ne disposent pas dans ce monde du chiffre des ventes – que les écrivains du champ littéraire établi (et surtout leurs éditeurs) scrutent avec attention –, les commentaires tiennent un rôle de rétribution symbolique pour ces auteurs amateurs. D'une certaine façon, ils trouvent par là un moyen de compenser l'absence d'appropriation, par les lecteurs, d'un support matériel, spécifique à la textualité numérique si nous suivons toujours l'idée de Roger Chartier. En référence aux catégories de Becker, les *reviewers* deviennent alors un véritable indicateur du public pour les productions de ce monde de l'art : certes, il ne représente pas tout le lectorat des fanfictions, puisqu'il manquera toujours une trace de la lecture des « *lurkers* », c'est-à-dire des internautes qui ne font que lire, et en particulier de la majorité de ceux à qui la fanfiction déplaît. Cependant, le nombre de commentaires détermine bien les renommées locales qui peuvent exister dans ce monde de l'art.

Si cette présentation des acteurs du monde des fanfictions aurait dû être moins condensée et présenter de façon plus progressive et détaillée ceux qui jouent notamment le rôle de critiques ou comment les textes s'inscrivent à l'intérieur de genres et de communautés, il reste qu'elle montre la pertinence d'une analogie avec le modèle de Howard Becker : les fanfictions publiées aujourd'hui sur Internet ne sont pas issues du seul imaginaire de leurs auteurs. En plus, des collaborations entre auteurs, il faut tenir compte des contraintes et des opportunités permises par le support de publication, dont nous avons vu comment il soutient les sociabilités entre les acteurs, résultat d'interactions suscitées par le partage des textes (*beta*

reading, reviewing, etc.). Poursuivons par conséquent ce parcours, toujours en suivant le sociologue américain qui replace les différents mondes de l'art dans un cadre plus général.

III. Le poids du contexte institutionnel

Dans sa démarche, Becker insère enfin les différents mondes de l'art au sein de ce que nous nommerons, par commodité, des contextes institutionnels : pour le sociologue, il s'agit de mettre en avant le rôle de l'État et de ses « appareils administratifs », c'est-à-dire « les assemblées et les gouvernements [qui] édictent les lois, les tribunaux [qui] les interprètent, et [les] fonctionnaires [qui] les exécutent », ceux-ci étant plus ou moins favorables aux mondes de l'art (Becker, 2006 [1982] : 178) ; effectivement, ils encadrent juridiquement la production et l'exploitation des œuvres d'art, et peuvent donc avoir une influence sur les conditions du travail artistique et sur son résultat, car « les artistes, les publics, les fournisseurs, les distributeurs, tous ceux qui coopèrent d'une manière ou d'une autre à la production et à la consommation des œuvres d'art agissent dans le cadre de ces lois » (*ibid.*). Face à des pratiques qui ont d'emblée été des cas d'école pour réfléchir aux limites du droit d'auteur, depuis l'emprunt de personnages « existants » dans les transfigurations jusqu'aux problèmes d'image pour les produits médiatiques repris, la transposition du modèle de Becker n'aura jamais été aussi justifiée : qu'il s'agisse de productions largement disqualifiées sur le plan esthétique ou apparaissant comme des activités de niche n'entame en rien le fait qu'elles tombent sous le coup de différentes lois. *A fortiori*, depuis la migration des textes sur le Web et la plus grande visibilité que cela leur a assurée, les fanfictions ont davantage affaire avec ce fameux contexte institutionnel, tandis que leur relative clandestinité et leur « amateurisme » – dans son sens le plus péjoratif – les avaient mis relativement à l'abri de l'application de certaines règles de droit et de sanctions. Dès lors, nous allons voir que, de nos jours, ce sont presque toutes les dimensions liées aux contextes institutionnels et décrites dans *Les Mondes de l'art* qui interviennent aussi dans le cas des fanfictions : la question des droits de propriété restera centrale, mais celle des « nuisances » que pourrait occasionner la présence en ligne des fanfictions et celle de la censure ne pourront être négligées. Par ailleurs, comme chez Becker, ces enjeux juridiques seront souvent traversés par des enjeux économiques plus ou moins évidents : les évolutions récentes du marché éditorial, là encore sous l'effet de la numérisation croissante des contenus, font que ce n'est plus seulement l'éventuelle menace sur les intérêts des auteurs premiers qui est discutée, mais aussi la valeur financière de certaines fanfictions, ce que vient par exemple rappeler le destin de *Cinquante nuances de Grey*...

Au final, la seule nuance que nous aurons par rapport à l'approche beckerienne portera étonnamment – pour une théorie interactionniste – sur la nature des relations entre le monde de l'art et le contexte institutionnel. Dans *Les Mondes de l'art*, l'action de l'État et le cadre législatif qui en découle sont essentiellement pensés en termes d'effets sur le monde artistique considéré, soit à travers une conception plutôt *top-down* de l'action publique, pour reprendre une catégorie usuelle en sciences politiques ; en d'autres termes, la législation s'abat inexorablement sur les acteurs qui, s'ils peuvent s'en plaindre et ne pas la trouver suffisamment protectrice pour leurs propres intérêts, ne semblent pas disposer de leviers pour la faire évoluer ; de même, les évolutions de la législation apparaissent exogènes comme si elles intervenaient de manière aléatoire et en totale déconnexion avec l'organisation et l'évolution des mondes de l'art. S'il faut peut-être en trouver la cause dans la volonté du sociologue de souligner que les interventions de l'État servent ses propres intérêts (dans le cas d'une intervention directe sur l'activité des artistes, sous la forme d'un soutien officiel ou de censure) ou bien ceux des citoyens qu'il représente et qui sont affectés par ces mondes de l'art⁵⁷, le passage à une conception un peu plus *bottom-up* de l'intervention étatique ne représente pas une rupture, mais un simple élargissement du modèle initial, nécessaire selon nous pour apprécier certains rapports de force, à commencer par celui entre les fans et les industries culturelles, que les nouvelles technologies ont également fait bouger, à défaut de les avoir renversés.

Dans cette perspective, nous présenterons tout d'abord les législations en vigueur pouvant affecter les fanfictions, en privilégiant le cadre juridique français, bien que l'histoire moderne des fanfictions – entre passage obligé par les États-Unis, mondialisation culturelle (avec l'adoption de certains contenus internationaux) et digitalisation – oblige à élargir la focale : nous pourrions en effet, au travers des conséquences de ces législations sur les processus d'écriture et de publication des fanfictions, juger de l'écart entre le cadre normatif objectif et formel, et sa perception par les fans. Pour cela, nous traiterons successivement des questions liées aux passages choquants présents dans les fanfictions puis de celles liées au droit d'auteur : dans les deux cas, nous réfléchirons au degré d'application des législations

⁵⁷ « L'État ne manifeste pas un intérêt particulier pour les œuvres d'art, pas plus que lorsqu'il fait des lois pour protéger la propriété artistique » nous dit Becker à propos de l'action publique face aux nuisances engendrées par les mondes de l'art (*ibid.* : 188) : l'État est donc loin de n'avoir qu'un rôle de censeur des œuvres et cherche à faciliter la cohabitation entre la production artistique et le reste des citoyens, à la fois en régulant le fonctionnement des marchés de l'art et en maîtrisant ses externalités, positives comme négatives. Ce raisonnement rappelle que le sociologue américain a adopté une véritable approche socio-économique, rapprochant l'art des autres activités productives tout en essayant de maintenir ses spécificités.

pour tenter d'améliorer notre compréhension du comportement des fans, en particulier via leur rapport à leurs sources d'inspiration.

A. Fanfictions et contenus choquants : les limites de l'autorégulation

1. *Accommodements entre fans*

Lorsque Becker réfléchit aux différentes actions de l'État sur les mondes de l'art, il traite notamment des « nuisances », c'est-à-dire des différents préjudices que le processus de production d'une œuvre d'art peut causer aux autres citoyens. Les fanfictions étant le plus souvent écrites dans un cadre privé, en particulier dans l'espace de la chambre pour les jeunes auteurs disposant d'un ordinateur personnel, elles sont difficilement à l'origine de nuisances matérielles ; en revanche, dès leur publication sur le Web et donc leur « publicisation » – puisque nous avons vu que la majorité des sites de dépôt ne sont pas à accès restreint –, elles peuvent engendrer l'autre forme de nuisance identifiée par le sociologue américain : la « gêne », que nous pourrions qualifier de « morale », face à des contenus jugés « choquants » ou « inappropriés »⁵⁸. Nous savons en effet qu'une partie des fanfictions, à travers certains genres, font plus que flirter avec la violence et/ou la pornographie⁵⁹, avec des textes pouvant en outre inclure des scènes de viol, d'inceste, de pédophilie – sans exclusive d'ailleurs et sans amalgame non plus de notre part. C'est la raison pour laquelle le contenu des fanfictions peut heurter certains lecteurs, voire déclencher des réactions d'hostilité, en particulier s'ils sont étrangers au monde des fanfictions, et en dehors même des questions de droit d'auteur.

Certes, un dégoût subjectif et individuel n'est pas suffisant – et heureusement – pour justifier en droit une interdiction, temporaire ou définitive, ou imposer la mise en place de garde-fous pour que seule une partie du public puisse y accéder. Cependant, il peut entrer en écho avec des préoccupations plus générales défendues par l'État et pour lesquelles existent parfois déjà des lois ; c'est par ce biais que l'on peut se plaindre et éventuellement agir contre certains contenus : « certaines personnes ne protestent pas en leur nom, mais pour protéger le grand public contre des œuvres d'art qui peuvent apparaître choquantes » (Becker, 2006 [1982] : 191). Comme toute autre publication, les fanfictions mettent donc en jeu le principe de la liberté de parole ou d'expression, très haut dans la hiérarchie des normes de beaucoup de

⁵⁸ Les guillemets sont de rigueur car il ne s'agit en aucun cas d'une notion juridique : nous allons voir que derrière ces appellations, ce sont en réalité de nombreuses lois qui peuvent être convoquées, sans compter les différences d'appréciation entre pays.

⁵⁹ Dans cette section où les enjeux juridiques sont prédominants, nous ne rentrerons pas dans les débats sur la distinction entre érotisme et pornographie, faisant intervenir les intentions de l'auteur ou la qualité du texte : nous nous en tiendrons à qualifier de pornographiques les fanfictions où des relations sexuelles entre personnages sont décrites de façon explicite.

pays, quoique toujours assorti de limites⁶⁰, dans son rapport conflictuel à d'autres principes fondamentaux, comme la défense des droits des autres citoyens⁶¹ ou la pérennité de l'État ; ce dernier argument d'ailleurs, celui de la possibilité d'une menace contre la morale ou l'ordre publics, est précisément celui qui, en dernier ressort, permet de justifier tous les types de censure d'État, les régimes autoritaires y ayant recouru à l'envi (201-206). Toujours est-il que dans toutes les sociétés, démocratiques ou non, des œuvres ont pu être interdites : Becker a raison de rappeler alors que les conséquences juridiques des nuisances – de la décision de justice ponctuelle à la censure d'État – n'ont pas seulement des conséquences sur les œuvres et leurs auteurs, mais aussi sur leurs « circuits de distribution » (202), puisqu'empêcher leur exposition ou leur représentation est déjà un moyen efficace de censure, avant d'imaginer des sanctions touchant à l'intégrité des œuvres : l'arrivée d'Internet n'y a rien changé et dans le cas présent, il nous faut nous interroger sur les effets des législations à la fois sur les auteurs de fanfictions et sur les sites qui permettent leur diffusion : quels sont les « contenus choquants » aux yeux de ces différents acteurs et les exposent-ils effectivement à des poursuites judiciaires ?

Au fil de cette partie et à travers notre corpus principal, nous avons déjà observé à plusieurs reprises comment le lectorat – potentiel ou réel – des fanfictions étaient une préoccupation essentielle des auteurs, perceptible jusque dans le processus d'écriture et dans le contenu des textes. Or, celle-ci rejaillit également dans une perspective éthique et juridique, puisque les auteurs ont généralement conscience que les textes qu'ils écrivent, lorsqu'ils comportent des scènes décrivant explicitement des relations sexuelles ou des actes très violents, pourraient être lus par de jeunes internautes – et à juste titre, au regard du jeune âge de certains auteurs ! C'est sans doute pourquoi, en plus de sélectionner un *rating* parmi ceux proposés par fanfiction.net⁶², ils s'attachent à avertir leurs lecteurs, ce que nous avons observé en particulier dans les résumés, à l'image des exemples suivants :

Pas de repos pour les guerriers ! Les conséquences de la bataille d'Halloween sont immédiates : les conflits éclatent et des vengeance sont fomentées dans l'ombre. Ce

⁶⁰ En France, la liberté d'expression est constitutionnelle, via la Déclaration des Droits de l'Homme et du Citoyen (DDHC) et le préambule de la Constitution de la V^{ème} République, tandis qu'aux États-Unis, elle fait justement l'objet du premier amendement de la Constitution. Néanmoins, l'article 4 de la DDHC dit déjà que « la liberté consiste à pouvoir faire tout ce qui ne nuit pas à autrui », rejoignant l'adage « la liberté des uns s'arrête où commence celle d'autrui » : c'est cet équilibre instable qui est en vérité au cœur de tous les débats juridiques concernant les fanfictions.

⁶¹ Le vieil adage « la liberté des uns s'arrête là où commence celle des autres », repris dans l'esprit à l'article 4 de la Déclaration de l'Homme et du Citoyen », résume bien l'idée sous-jacente, que nous retrouverons aussi avec les questions de droit d'auteur.

⁶² Nous revenons sur ce dispositif lié au site de dépôt dans quelques lignes.

n'est PAS un slash HP/DM. Langage cru. Scènes violentes. (*Le Chemin Des Âmes Livre II*)

Nos rencontres ont pris la régularité d'une horloge détraquée. Le métronome de l'insanité. - Slash HP/DM - ATTENTION : CONTENU ADULTE (*Incubus*)

TRADUCTION d'une fic de Kamerreon. Avant de quitter Poudlard, Harry, Drago et les autres élèves de septième année se retrouvent dans la Chambre des Secrets pour un jeu, qui pourrait bien être plus révélateur que prévu. Attention : SLASH, HP/DM (*A la une*)

Slash LM/HP. C'est un grand remake de la petite sirène, il n'y a qu'à partir du chapitre 7 que j'innove vraiment... Si vous n'aimez pas ne lisez pas... Je ne sais même pas pourquoi j'ai écrit ce truc... (*Le prince des océans*)

harry pensait en avoir fini après la mort de Voldemort, mais quand ses fidèles menacent encore sa vie, et qu'un serpentard donnerait sa vie pour le protéger... C'est un slash, yaoi, multiples lemons... (*Toi, mon garde fou*)

Alors que le monde sorcier fête sa victoire, le Survivant trouve refuge dans le bureau du directeur d'Hogwarts. Cette nuit là, il plongera dans un souvenir sinistre qui le changera à jamais...Viol, OOC. (*Sanguine Spirare*)

Je met dans mon p'tit panier... Un Severus, un Harry, un sac d'humour et une boîte de plaisir... Toute une recette! Réédit! SLASH! (*Quand je vais au marché*)

[MWPP era] Un peu d'alcool, quelques coins sombres... ajoutez une McGonagall un peu perturbé et ça nous donne... [Slash] (*Inhibition*)

Traduction de Anne Phoenix. [Il aurait voulu avoir la force de sacrifier leurs vies au lieu de la sienne, comme un véritable ami aurait dû le faire.] Oneshot. Slash. LMRW. Rating M! Interdit aux âmes sensibles! Fic dure et sombre. (*Le dernier dîner*)

Je ne sais même plus depuis combien de temps je suis enfermé dans ce cachot... Une sombre histoire de guerre. Un héros usé, torturé. Quel ange saura le sauver ? VIOL (*Impardonnable péché*)

Toute la vie de Draco Malfoy a toujours, d'une manière ou d'une autre, tournée autour d'Harry Potter [slash a venir] (*L'enfant dans l'ombre*)

Fic abandonnée; Drago Malfoy est somnambule, et quand il dort il fait vraiment des choses bizarres, mais si ça se trouve, il y a une raison derrière tout ça... attention slash HPDM romancehumour, Rate: PG, R à venir. (*Somnambulisme*)

Et si James et Lily avaient prévu la survie de leur enfant et avaient tous préparés pour son éducation ? Une chose est sûre, personnes n'avaient prévu que Draco Malfoy et Harry Stanton tomberaient amoureux.[SLASH, UA] (*Raison D'être*)

CONTENANT SLASH. Une nouvelle arrive à Poudlard et fait chavirer le coeur de notre beau-blond-serpentard! Drago?, HarrySévérus, RonHermione et quelques autres couples. (*Cupidon au féminin ?*)

Dumbledore aveugle sur le désastre qui se déroule par sa faute,et bien sur un Rogue qui doit faire amie amie avec les maraudeur pour recoller les morceaux d'un survivant brisé...désoler je suis toujours aussi nul en résumé!\\ violence et viole au début (*broken child*)

Quand par amour, on est prêt à tout supporter même le pire? HpDm...Pov Draco. Avertissement: Violent. Peut choquer les âmes sensibles! (*Le Jouet*)

Le mode de signalement est loin d'être standardisé, mais les auteurs déploient de multiples ressources pour indiquer la présence de ces éventuels contenus choquants : par des mentions bien placées, en tout début ou en toute fin de résumé, indiquant un genre supposé propice

comme le *slash* ou bien dévoilant des scènes (« VIOL ») ou la tonalité (« violent ») du récit ; par l'écriture en majuscules⁶³ ; par l'usage encore de points d'exclamation, de crochets et autres signes typographiques distinctifs (« \ » dans le résumé de *broken child*). Le lecteur doit donc savoir à quoi s'attendre, que ce soit pour le rebuter ou au contraire pour l'attirer, comme le montrent parfois ces points de suspension, non pas à la fin de la partie narrative du résumé, mais à la suite des mentions qualifiant l'histoire (« Slash SBRL... », « C'est un slash, yaoi, multiples lemons... »). Nous noterons enfin que pour ces auteurs, ces avertissements à double détente, entre prévenance et *teasing*⁶⁴, concernent autant le texte déjà en ligne, que celui qui doit advenir, que l'auteur l'ait déjà écrit mais pas encore publié, ou qu'il ne s'agisse que des projets qu'il imagine : le résumé de *Somnambulisme* en est un bon exemple puisque visiblement écrit à l'occasion du premier chapitre et sans doute modifié uniquement lors de l'abandon de l'écriture (« Fic abandonnée »), ce dernier précisait d'emblée, en utilisant la classification utilisée pour les films aux États-Unis ou dans les États anglophones du Canada, que la fiction, d'abord tout public (« PG »), allait ensuite contenir des scènes réservées à un public adulte (« R »), ce qui est effectivement le cas dans le sixième et dernier chapitre mis en ligne⁶⁵.

Partant, nous observons que si des auteurs peuvent se permettre d'aller très loin dans la transformation des aventures de *Harry Potter*, ils ne souhaitent pas pour autant que leurs textes tombent entre toutes les mains : les avertissements qu'ils ont mis en place réaffirment que la plupart des fanfictions contenant des passages licencieux ne sont pas une dérive ou une perversion du phénomène, mais une de ses composantes inaliénables ; par là même, ils soulignent qu'ils sont bien plus conscients qu'on ne le croit de la nature des contenus qu'ils mettent en ligne et invitent à nuancer les jugements hâtifs sur les rapports à la vie privée des nouvelles générations. Nous percevons ainsi chez eux la persistance de normes liées à la représentation de la violence et de la sexualité : celle-ci est autorisée dans le monde des fanfictions, mais tous les publics n'ont pas à la subir ; ils savent que d'autres lecteurs et/ou auteurs n'y sont pas prêts ou bien la refusent catégoriquement pour des motifs variés, d'où ces

⁶³ Il n'est pas possible d'inférer pour tous les auteurs une maîtrise de la « netiquette », c'est-à-dire des règles d'usage en matière de communication électronique, mais rappelons que le fait d'écrire en majuscule dans un message ou sur un forum est censée signifier que l'auteur crie ou parle avec véhémence.

⁶⁴ Faute de mieux, nous préférons garder l'anglicisme plutôt que recourir à l'« aguichage », terme de substitution recommandé par la Commission générale de terminologie et de néologie...

⁶⁵ Dans le texte même, après quelques phrases de préface où elle s'adresse à ses lecteurs au sujet de l'avancement de sa fiction, l'auteure a même pris le soin d'ajouter la mention, entre deux lignes pleines « Warning: Ce chapitre contient un lime. ». Si l'usage du terme « lime », emprunté au vocabulaire des mangas, est inexact – les relations sexuelles y étant décrites de façon explicite, c'est « lemon » que l'on aurait pu attendre –, mais il témoigne encore une fois d'une démarche de transparence vis-à-vis des lecteurs.

précautions. Nous manquons cependant encore de données pour dire si ces comportements correspondent à des profils particuliers de fans, en particulier du point de vue socioéconomique. Notons aussi que ces derniers auteurs considèrent que les lecteurs potentiellement offensables décideront d'eux-mêmes de ne pas consulter leurs fanfictions et misent donc sur une stratégie d'*exit* de leur part, si nous empruntons à nouveau la catégorie classique d'Albert Hirschman, ce qu'exprime parfaitement cet avertissement laissé en en-tête de l'unique chapitre de *Et pourtant, je t'aime* dans notre corpus :

AVERTISSEMENT : Cette fiction traite d'un sujet grave qui pourrait choquer certaines personnes. C'est un POV Lucius et il raconte les actes obscènes qu'il a faits subir à son fils. Pour être vraiment clair, cette histoire parle de pédophilie et d'inceste. Je mentionne également une relation amoureuse entre deux hommes. Vous êtes prévenu et si cela vous déplaît, vous n'avez qu'à cliquer sur la petite croix.

Pour ce type d'auteur, la gestion des contenus choquants passe donc par une responsabilisation mutuelle des auteurs comme des lecteurs, ce qui est une forme d'autorégulation : chaque auteur est libre de donner la couleur qu'il souhaite à sa fanfiction et chaque lecteur est libre d'aller consulter les textes qu'il veut, à condition de contourner ceux qui pourraient aller contre ses valeurs ; en ce sens, le monde des fanfictions fonctionnerait selon ses propres règles et les différends éthiques entre fans n'empêcheraient pas alors leur cohabitation, ce qui expliquerait pourquoi ces auteurs maintiennent malgré tout leurs histoires sur un site comme fanfiction.net et ne poussent pas leur préoccupation pour les lecteurs non avertis ou hostiles aux contenus choquants jusqu'à déplacer leurs textes vers des sites plus confidentiels et/ou à accès restreint.

La réalité n'est évidemment pas si irénique et ne laisse pas les fans dans cette pseudo-autarcie, même si certains fans peuvent en avoir l'impression. La question des contenus choquants est effectivement une nouvelle occasion de voir apparaître des frictions entre fans car la prévenance observée chez les auteurs précédents reste de l'ordre de la convention et ne se retrouve pas chez tous ceux qui publient des contenus litigieux, et car, à l'inverse, d'autres internautes plaident pour une tolérance zéro. Pour ces derniers, c'est justement la juxtaposition de textes qu'elles estiment réservés à un lectorat mûre et d'autres plus grand public qui fait problème : qu'elles apprécient ou non les premiers, elles souhaiteraient qu'ils soient déposés sur des sites dédiés. Ces divergences s'expriment notamment sur les forums qui constituent le pôle critique du monde des fanfictions, comme ceux du site fanfiction.net, ceux d'autres sites spécialisés ou encore les LJ de certaines fans, parfois de manière très tranchée et avec des débats qui peuvent rester irrésolus : sur fanfiction.net, même s'il faudrait une étude spécifique pour observer le nombre et la diversité des intervenants, nous avons pu

constater que des *topics* comme « Les ratings M et MA sur ff.net » ou « Le slash votre avis »⁶⁶, ouverts en 2010, suscitaient encore des *posts* deux à trois ans après, ce qui est un indice des préoccupations qu'ils soulèvent en permanence chez les fans ; ce ne sont ni les premières, ni les dernières discussions que les fans auront sur ces sujets, puisque Camille Bacon-Smith, dans son enquête ethnographique sur le fandom de *Star Trek* dans les années 1980, décrivait déjà une économie des fanzines avec des spécialisations, ce qui évitait de trouver n'importe quel genre dans n'importe quelle publication, ou des « circuits »⁶⁷ particuliers qui permettaient de rester plus discret, et l'existence de polémiques, entre fans, au sujet du *slash* (Bacon-Smith, 1992 : 203-254).

La situation est donc très comparable, à l'exception près que des acteurs supplémentaires, depuis la migration des fanfictions sur Internet, sont venus perturber ces tentatives d'autorégulation faniques, à savoir les sites de dépôt. Même si nous allons voir que l'application des règles qu'ils se fixent parfois eux-mêmes est relative, il ne faut pas oublier leur rôle intermédiaire qui a eu l'effet collatéral de remettre davantage les textes sous le feu des obligations juridiques qui devraient normalement peser sur eux.

2. Les publications numériques face aux législations

À regarder de près les conditions générales d'utilisation de fanfiction.net – sans doute peu lues par les fans francophones, bien que traduites sur le site fanfiction.net mode d'emploi par exemple –, il apparaît en effet que plusieurs textes de notre échantillon, et donc encore plus à l'échelle du site, ne devraient absolument pas être en ligne si les règles annoncées étaient strictement appliquées. Ainsi, dans la section sur la politique du site en matière de fermeture de comptes d'utilisateurs (« *Account Termination Policy* »), le point B stipule que :

FanFiction.Net reserves the right to decide whether Content or a User Submission is appropriate and complies with these Terms of Service for violations other than copyright infringement or privacy law, such as, but not limited to, hate crimes, pornography, obscene or defamatory material, or excessive length. FanFiction.Net may remove such User Submissions and/or terminate a User's access for uploading such material in violation of these Terms of Service at any time, without prior notice and at its sole discretion.⁶⁸

⁶⁶ Voir respectivement : <http://www.fanfiction.net/topic/77279/31730051/1/Les-ratings-M-et-MA-sur-ff-net> et <http://www.fanfiction.net/topic/77279/28850304/1/Le-slash-votre-avis> (accédé le 15 mai 2013). Nous revenons sur la signification de « M » et « MA » ci-dessous.

⁶⁷ Rappelons qu'il s'agit une chaîne de correspondants qui s'envoient des textes entre eux.

⁶⁸ Les *Terms of Service*, dans leur version actualisée du 5 mars 2009 sont accessibles *in extenso* (en anglais, espagnol et allemand) à l'adresse suivante : <http://www.fanfiction.net/tos/> (accédé le 15 mai 2013).

Si le site s'exonère de se prononcer en matière de copyright⁶⁹ et de vie privée, il y a une claire interdiction des textes à caractère raciste (ou incitant à des crimes racistes), pornographique ou diffamatoire, ce qui est un condensé des quelques limites posées, aux États-Unis, à la liberté d'expression, ainsi que des dispositifs législatifs en matière de protection des mineurs.

Les fanfictions, et *a fortiori* depuis leur passage sur le Web, sont considérées comme n'importe quelle publication au sens fort du terme, c'est-à-dire comme une forme d'expression publique, ce qui les soumet à des lois, permettant à des citoyens qui se sentiraient offensés pour certains motifs reconnus juridiquement de saisir la justice, ou même à l'État, là encore dans des cas et selon des procédures précis, de faire de même. Or, comme le rappelle Becker, les sanctions et l'éventuelle censure qui s'exercera sur les textes incriminés ne concernent rarement que leurs auteurs, mais touchent aussi les « circuits de distribution » (202) : dans le cas des publications écrites, la loi estime en effet que le support qui permet à un texte d'être diffusé, éventuellement en en faisant la promotion, a également une responsabilité civile si le contenu enfreint une ou plusieurs lois. Dans le cas des contenus publiés sur le Web, la question de cette responsabilité subsidiaire s'est reposée avec acuité, car pour arriver à la mise en ligne, plusieurs intermédiaires se surajoutent à leur auteur : l'entreprise qui possède les serveurs sur lesquels est chargé le site qui contient le contenu, l'entreprise – si elle est différente – qui permet la publication du site (à l'image d'un service de blog), le webmaster qui a conçu le site lorsque ce n'est pas l'auteur lui-même, etc. ; ce n'est qu'entrer un plus en détail dans la composition du personnel de renfort qui permet à la fanfiction d'être publiée. Le développement d'Internet a très rapidement conduit aux premières jurisprudences dans les années 1990 et à des lois ont été votées pour clarifier le statut des différents acteurs.

Le règlement de fanfiction.net en est justement la traduction, à l'échelle du site, agissant comme une sorte de tampon entre la législation et les fans, éclairant les campagnes de suppression de textes dont nous avons parlé occasionnellement dans ce mémoire. Le site de dépôt souhaite se prémunir contre d'éventuelles sanctions juridiques qui toucheraient non seulement l'auteur de la fanfiction incriminée, mais éventuellement son hébergeur.

Les différents argumentaires faniques face aux contenus choquants sur fanfiction.net prennent tout leur sens. Les lignes de fracture entre fans sur le sujet sont en fait multiples et ne se superposent que partiellement : à l'inquiétude éventuelle pour les jeunes lecteurs et à l'appréciation personnelle des fanfictions litigieuses, s'ajoute l'attachement, objectif et

⁶⁹ Nous verrons pourquoi dans la sous-partie suivante.

subjectif, au site de dépôt. D'un côté, on décèle une position legaliste *a priori* lorsque la suppression des contenus choquants et plus généralement le respect de ses conditions générales d'utilisation sont défendus pour préserver le site, considéré comme un outil de publication en ligne performant et dont la pérennité serait menacée en cas de sanctions juridiques ; c'est par exemple la position du site fanfiction.net mode d'emploi. De l'autre, le fait de continuer à trouver des contenus choquants justifie pour certains fans leur choix de poster des fanfictions du même type, et c'est pourquoi ils apprécient le site de dépôt. Nous y voyons précisément l'expression d'une intériorisation plus ou moins avancée du fonctionnement du monde des fanfictions, où les normes formelles qui s'appliquent aux publications en ligne ne sont pas toujours bien vues : seule une enquête, dans la perspective de la sociologie du droit, permettrait toutefois d'en dire plus et d'affiner nos observations.

Les législations existantes posent aussi la question des limites de la fiction : les fans réemploient dans leurs histoires des univers fictionnels existants, ce qui peut déjà être le terrain pour des contenus choquants, mais que cela se passe-t-il lorsqu'il n'est plus certain que les auteurs ne manipulent que des être fictionnels ? Ainsi, la frontière est parfois mince entre les personnages de Harry Potter et leurs interprètes à l'écran, comme dans ces deux extraits de fanfictions du corpus :

Note : Bon, pour expliquer brièvement le pourquoi de cette mini POV... ben... voilà, il se trouve que j'ai été à l'avant-première Européenne de Harry Potter et le prisonnier d'Azkaban - Celle qui a eu lieu à Londres -- avec une amie... et j'ai découvert en la personne de Jamie Waylett -- l'acteur qui joue Crabbe justement - qqun de formidable ! J'ai été obsédée par le fait d'écrire quelque chose de bien sur le personnage qu'il incarne pendant des jours et des jours ! Parce qu'aujourd'hui, j'ai assez de mal à me résoudre au fait que ce personnage soit purement bête et méchant -- ce qu'il est véritablement en fait lol -- du coup, comme personne ne s'était aventuré à écrire autre chose... voilà... Ça perturbe ce genre de petit truc, je l'admet, et je ne m'attend pas à ce qu'il y ait beaucoup de lecteur non plus -- peu de fans s'intéressent de près à ce personnage ! -- mais je me suis fait plaisir alors voilà (*Pourquoi*)

Sinon, je suis super contente que tu remplaces les acteurs du film par Emma et Tom parce que c'est l'effet recherché. C'est trop drôle de s'imaginer les acteurs d'HP à la place !
(réponse à une review dans *Un mariage trop parfait*)

Ce type de fanfiction où ressurgissent les acteurs reste certes minoritaire, mais rejoint les *Real Person Fiction* qui ont une vulnérabilité juridique supplémentaire par rapport au reste des fanfictions : plusieurs romans publiés récemment, dans la veine de l'autofiction et mettant donc en scène des personnes proches de l'auteur ont ainsi été condamnés en France pour atteinte à la vie privée⁷⁰. Or, dans les *RPF*, il n'y a pas d'équivoque sur le référent des

⁷⁰ Voir Mohamed Aissaoui, « Christine Angot condamnée pour atteinte à la vie privée », *Le Figaro*, 28 mai 2013 : <http://www.lefigaro.fr/livres/2013/05/28/03005-20130528ARTFIG00392-christine-angot-condamnee-pour-atteinte-a-la-vie-privée.php> (consulté le 15 juillet 2013).

personnages, en raison de l'usage des noms et prénoms. Parmi leurs lignes de défense, les auteurs pourront dire qu'ils les placent dans des situations ne s'étant jamais déroulées, à l'image de toutes ces fanfictions sur la vie sentimentale du chanteur Justin Bieber ou des membres du groupe britannique *One Direction*, mais au regard de la jurisprudence française par exemple, le cas semble difficilement défendable compte tenu des vies qui sont prêtées à ces chanteurs.

L'écriture et la publication de fanfictions contenant des passages choquants sont donc une autre source des frictions entre fans, qui s'installe surtout dans le fonctionnement du site de dépôt. Même si c'est de manière indirecte et s'il n'y a pas encore eu d'affaire portée devant les tribunaux au sujet d'une ou plusieurs fanfictions, nous constatons que le cadre juridique a lui aussi son rôle dans ce monde de l'art. Nous allons en avoir la confirmation au travers de cet autre débat majeur lié au sujet qui est celui des droits d'auteurs.

B. Le casse-tête des droits d'auteur

1. *Interrogations faniques*

L'enjeu juridique principal soulevé par les fanfictions est évidemment celui du droit d'auteur et de ses limites, car, par définition, ces textes s'inspirent de produits culturels existants et, pour la plupart d'entre eux, ne pouvant être réutilisés librement, eu égard à la législation sous laquelle ils ont été produits. Cela a suscité et suscite encore régulièrement de fortes interrogations chez les auteurs de fanfictions, visibles dans les discussions qu'ils peuvent avoir entre eux sur la légalité de leur activité d'écriture. Que ce soit sur des blogs personnels, des sites d'entraide généralistes entre internautes ou, bien entendu, sur les forums spécialisés où est produit cet infini métadiscours sur les fanfictions, on en retrouve la trace avec des réponses pour le moins variées :

[...] la fanfiction, c'est écrire une histoire en empruntant des personnages et un univers qui ne nous appartiennent pas. Blam. Ben ouais, vous prenez Naruto, le monde de Naruto, et vous écrivez une histoire. Simple, non ? Et en plus c'est légal, il faut juste **créditer les auteurs**. "Les personnages appartiennent à [insérer ici le nom de l'auteur du manga/roman/jeu/autre chose dont vous empruntez les personnages]".⁷¹

L'une des principales questions reste : **est-ce que la diffusion de fanfictions est légale ?** La réponse est rapide, non. Toute diffusion et écriture d'un texte comportant des références à une œuvre existante est interdite juridiquement selon les règles de la

⁷¹ « La fanfiction : Tout un art. », billet publié sur Skyblog en mars 2010 : <http://evy-fan-de-kh.skyrock.com/2824266446-La-fanfiction-Tout-un-art.html> (consulté le 15 juin 2013).

propriété intellectuelle (sauf s'il y a eu prescription du délai et que les œuvres sont tombées dans le domaine public).⁷²

Alors est-ce légal ? En pratique c'est surtout à la justice de trancher, mais a priori, oui, à condition que le propriétaire de la marque n'émette pas d'objection, et de réagir en conséquence s'il en émet des raisonnables. Il ne s'agit pas de citer ces marques ni de les commenter, mais de les réutiliser dans une œuvre similaire à là d'où elles viennent, ce qui est précisément l'un des cas dont on se défend avec une marque déposée. Ceci étant dit, il s'agit surtout de se défendre contre un concurrent qui se ferait déloyalement passer pour soi. Une fanfiction ne se fait pas passer pour l'œuvre originale, ni ne lui fait concurrence, ni ne nuit à ses ventes, à part avec certains cas de Harry Potter. Sur un blog ou sur fanfictions.net, ça ne change rien. À la rigueur, je suppose que fanfiction.net est hébergé dans un pays qui se fout complètement des marques déposées, et donc où le problème ne se pose pas, mais "c'est de la triche."⁷³

Cet échantillon, pour le coup absolument non représentatif, donne néanmoins une idée des inquiétudes soulevées par le droit d'auteur : la question est récurrente que ce soit dans des présentations à visée informative sur le phénomène (comme dans les deux premiers cas) ou lorsque des fans s'interrogent directement sur leur pratique (comme dans le troisième). Il permet aussi de constater qu'en fonction de leur connaissance personnelle du droit, les fans peuvent défendre avec vigueur toutes les positions, de la légalité absolue à l'illégalité des fanfictions, en passant par toutes les nuances intermédiaires et selon des registres qui pourraient faire l'objet d'une étude à part entière, du point de vue de la sociologie du droit ou celle des régimes de justification comme chez Boltanski et Thévenot (1991) : certains tiennent des raisonnements tautologiques, affirmant que la fanfiction est probablement tolérée puisque il y en a déjà un si grand nombre en lignes, quand d'autres mettent en avant les exceptions déjà présentes dans les textes juridiques sur le droit d'auteur.

La coexistence de ces différents discours traduit donc la complexité du droit en vigueur et plus particulièrement la difficulté à trouver des repères, dans un contexte où se croisent les législations nationales. Nous en brosserons ici les principaux aspects pour montrer que là encore le cadre institutionnel modifie le fonctionnement du monde des fanfictions.

2. Auctorialité et législations nationales

Les créations artistiques, et plus généralement toutes les productions humaines « immatérielles », posent déjà intrinsèquement des défis au droit d'auteur. Comme le rappelle encore une fois Howard Becker dans sa section sur la « propriété artistique » (180-188), les créations artistiques font l'objet d'échanges économiques, et c'est pourquoi les États, avant

⁷² « Les fanfictions : Ecrire et lire pour exister », sujet ouvert sur le site betaseries.com en juin 2011 : <http://www.betaseries.com/blog/2011/06/les-fanfictions-de-lautre-cote-de-lecran/> (consulté le 15 juin 2013).

⁷³ « La fanfiction est-elle légale? », question posée sur le site de questions/réponses de Yahoo ! en 2009 : <http://fr.answers.yahoo.com/question/index?qid=20100104111943AAFVB5m> (consulté le 15 juin 2013).

même de s’immiscer éventuellement dans les questions de valeur des œuvres, cherchent à assurer les bonnes conditions de fonctionnement de ces marchés : cela passe, comme pour toute activité marchande, par l’établissement de droits de propriétés et des conditions de leur cession, afin de rémunérer, en théorie, les bons acteurs économiques et dans une juste mesure en fonction de l’offre et de la demande sur le marché considéré. Cependant, les « créations de l’esprit », pour commencer à y inclure non plus seulement les œuvres d’art, mais aussi la diversité des produits médiatiques actuels, posent des questions particulières, notamment lorsqu’elles ne sont pas matérielles et deviennent par conséquent aisément reproductibles, à l’image d’une œuvre littéraire : celle-ci n’est pas le livre que le lecteur, au final, aura en mains, mais un certain agencement de mots, susceptibles de représenter un univers fictionnel avec une intrigue, des personnages, etc., qui est ensuite publié sur un support déterminé et à un certain nombre d’exemplaires⁷⁴. Les droits de propriété vont donc chercher à protéger celui qui est à l’origine de cette œuvre pour qu’il puisse lui-même en tirer revenu, et pas seulement l’éditeur et/ou les distributeurs qui permettront la vente des exemplaires imprimés ; il en va de même pour les films, les séries télévisées ou encore les jeux vidéos, à la différence près qu’il n’y a rarement un auteur unique pour ces contenus culturels.

La question des droits d’auteur a justement été renouvelée par la numérisation des contenus culturels et le développement d’Internet qui ont conduit de nouveaux acteurs (les fournisseurs d’accès, les responsables de sites web, etc.) et surtout des utilisateurs ordinaires des nouvelles technologies à dépendre beaucoup plus directement des lois en la matière et de leur évolution (Benhamou & Farchy, 2009). Nous en avons eu un aperçu avec le traitement des contenus choquants où le règlement de fanfiction.net intégrait le droit américain sur le sujet ; toutefois, il ne se prononçait pas sur les fanfictions, et pour cause : il y aurait menace sur sa propre existence, puisque les fanfictions semblent contrevenir à la législation copyright, mais c’est un peu plus compliqué que cela, comme nous le verrons ci-dessous.

En France, en revanche, il y aurait tout à fait matière à attaquer en justice les fanfictions. D’une part, elles bafouent les droits moraux de l’auteur, tels qu’ils sont énoncés dans le Code de la propriété intellectuelle (articles L. 121-1 à L. 121-9) : ceux-ci garantissent, entre autres, le « respect [...] de l’œuvre » (article L. 121-1), tandis que les textes des fans amendent, voire nient une partie de la narration initiale. De surcroît, ce droit est « perpétuel, inaliénable et imprescriptible » (*ibidem*), ce qui signifie qu’en toutes circonstances, l’auteur et ses héritiers

⁷⁴ Tout le travail d’un Roger Chartier a justement été de montrer que, dans le détail, il y avait encore un monde entre le texte produit par l’auteur et son actualisation sous la forme d’une édition particulière, en raison du fonctionnement de la chaîne éditoriale où de multiples acteurs interviennent dans l’élaboration du texte final (correcteurs, typographes, imprimeurs, etc.). Voir, entre autres, Chartier, 2005.

ont la possibilité de s'opposer à une quelconque modification de l'œuvre. Les droits patrimoniaux d'autre part (articles L. 122-1 à L. 122-12) encadrent l'exploitation de l'œuvre, c'est-à-dire son utilisation par des tiers : cela concerne la reproduction et la commercialisation des œuvres, comme dans le cas des rapports qui vont s'instaurer entre un écrivain et son éditeur, mais aussi toutes les utilisations qui n'ont pas donné lieu à autorisation et encore moins à un contrat avec l'auteur. En France, il ne peut s'agir que d'exceptions, et il en existe une liste limitative à l'article L. 122-5 : si en particulier « la parodie, le pastiche et la caricature, compte tenu des lois du genre » sont tolérés – ce qui permet de comprendre la publication d'une bande dessinée comme *Harry Cover*⁷⁵ –, il reste que la majorité des fanfictions ne sont pas écrites dans une veine parodique et n'entrent pas dans le régime des exceptions. L'auteur et ses ayants-droits, et ce même si c'est pour une durée limitée⁷⁶, pourraient donc aussi gêner la publication en ligne des fanfictions, puisqu'il s'agit d'écrits rendus publics, grâce à Internet aujourd'hui.

Contre toute attente, les cas où des auteurs poursuivent en justice des continuateurs sont rares : en France, la relative nouveauté du phénomène, sa faible médiatisation et sans doute le fait que très peu de produits culturels français fassent l'objet de fanfictions – à l'exception des séries télévisées *Plus Belle la Vie* et *Kaamelott* – expliquent cela : les cas de plagiat ou de continuations de classiques, y prennent plutôt le devant de la scène juridique et médiatique. Cependant, les ayants-droits des produits anglo-saxons n'attaquent pas beaucoup plus les fanfictions publiées en France ou dans leurs pays respectifs. Aux États-Unis en particulier, la législation sur le *copyright*, qui donne plus d'importance que la loi française aux droits patrimoniaux, n'a paradoxalement pas suscité de procès à l'encontre d'auteurs de fanfictions, la notion de *fair use*, valable si les productions amateurs respectent certains critères comme l'exploitation sans rétribution pécuniaire ou la non concurrence avec le produit original, ayant joué un rôle protecteur⁷⁷.

Précisément, dans le cas des fanfictions francophones, nous voyons se heurter les cadres juridiques nationaux, à l'image par exemple des *disclaimers*, une autre convention présente dans le paratexte : il s'agit d'une phrase, présente en général dans l'en-tête des fanfictions, où l'auteur reconnaît que l'univers fictionnel sur lequel s'appuie son texte ne lui appartient pas.

⁷⁵ Dans le cadre anglo-saxon, cf. le roman *Barry Trotter and the Shameless Parody* (au Royaume-Uni) ou *Barry Trotter and the Unauthorized Parody* (aux États-Unis).

⁷⁶ Sauf cas particuliers, les droits patrimoniaux s'étendent jusqu'à 70 ans après la mort de l'auteur (article L. 123-1).

⁷⁷ Voir Tushnet, 1997.

Les fans francophones ont adopté et le terme, et la pratique, comme en témoigne cette brève sélection :

Disclaimer: Tout à JKR (*Juste une dernière fois*)

Disclaimer : Il est probable que Diane se rende dans des lieux créés par J.K. Rowling et qu'elle croise des personnages tous droits réservés... Toute ressemblance n'est donc pas fortuite (*Journal d'une moldue*)

DISCLAIMER: Les personnages de cette histoire appartiennent à J.K. Rowling. (Un vent de folie)

Disclaimer : rien n'est à moi, sauf l'intrigue sur laquelle je pose mes droits d'auteurs ! Lol. (*Une autre perspective*)

Par là, nous voyons comment les fans francophones ont totalement intégré une convention issue de la pratique américaine des fanfictions et qui reflètent justement le droit américain où existe la législation sur le *fair use*. Ils redonnent aussi du pouvoir à l'auteur original qui est, en dernier ressort et avec ses ayants droits, celui qui tolère ou non l'existence des fanfictions dérivées de ses œuvres. Ainsi, pour prendre des cas opposés, J.K. Rowling d'un côté révélait dans une interview en 2000 : « *I have read some, and I've been flattered to see how absorbed people are in the world* »⁷⁸ ; de l'autre Anne Rice, l'auteur d'*Entretiens avec un vampire* notamment, indiquait la même année sur son site personnel : « *I do not allow fan fiction. The characters are copyrighted. It upsets me terribly to even think about fan fiction with my characters. I advise my readers to write your own stories with your own characters. It is absolutely essential that you respect my wishes* »⁷⁹. Avec le recul des années, force est de constater que ce genre de déclaration comptent pour les fans : encouragées par l'auteur elle-même, les potterfictions ont continué de proliférer, tandis qu'il est aujourd'hui plus difficile de trouver sur la toile des textes dérivés des romans de Rice ; à titre d'exemple, le site fanfiction.net a en effet supprimé toutes les fanfictions de ce type suite à cette prise de position. Dès lors, on comprend que certains fans conservent avec soin ces indications autoriales et répertorient les auteurs « favorables » (« *authors who support* ») et « défavorables » (« *authors who discourage* ») aux fanfictions⁸⁰.

Les fans tentent de cette façon de s'accommoder de cet écheveau de législations en redonnant une autorité morale à l'auteur, quel que soit le sort qu'ils réservent à son texte. Les

⁷⁸ « *Transcript of J.K. Rowling live interview on scholastic.com* », 16 octobre 2000, <http://web.archive.org/web/20010413164034/http://www.scholastic.com/harrypotter/author/transcript2.htm> (consulté le 15 novembre 2012).

⁷⁹ Anne Rice, « *Important message from Anne on 'fan fiction'* », 7 décembre 2000, <http://www.annerice.com/ReaderInteraction-MessagesToFans.html> (consulté le 15 novembre 2012).

⁸⁰ Voir l'article « *Professional Authors Fanfic Policies* » sur le site de l'encyclopédie en ligne Fanlore, dernière modification le 12 décembre 2010, http://fanlore.org/wiki/Professional_Author_Fanfic_Policies#cite_note-rowling-72 (consulté le 14 décembre 2012).

auteurs de fanfictions n'évoluent donc pas dans un monde où le droit serait mis entre parenthèses et où il est possible de tout faire avec les œuvres originales : expérimentant eux-mêmes la condition d'auteur dans leur pratique d'écriture et de publication en ligne, ils ne sont donc pas dans l'ignorance des effets des reprises et ont développé des conventions qui rappellent l'existence du droit d'auteur à leur échelle, même s'ils ne l'appliquent pas scrupuleusement dans les faits. Les fanfictions permettent ainsi de mesurer l'écart entre le droit et sa perception, et pourraient être un point d'entrée à une réflexion pour une évolution de la législation sur les créations dérivées et les contenus créés par les utilisateurs, pour lever une partie de ces malentendus.

Propos d'étape

Bien que nous n'ayons pas été en mesure de le démontrer avec tout le détail nécessaire, nous avons explicité dans ce chapitre les mécanismes qui expliquent en grande partie la forme et le contenu des fanfictions publiées de nos jours sur Internet. Appuyant notre parcours sur le modèle des mondes de l'art de Howard Becker, précisé par l'attention à la matérialité de l'écrit – telle qu'on la trouve dans les travaux d'histoire culturelle comme ceux de Roger Chartier –, nous avons traduit ces textes, par analogie, comme le résultat d'un « monde des fanfictions » : il est en effet nécessaire, de les replacer au cœur d'une organisation collective où les auteurs ne créent jamais seuls. Marquées par leur passé dans les fanzines, les fanfictions sont ainsi toujours produites essentiellement par des femmes, même si avec les potterfictions actuelles, les auteurs semblent plus jeunes qu'auparavant. Ces dernières développent un certain nombre de compétences d'écriture, mais aussi de traduction, et expérimentent des trajectoires variées, du passage éphémère sur le site fanfiction.net à une gloire locale, en fonction des retours rencontrés par leurs textes.

La production des fanfictions est par ailleurs caractérisée par l'intervention de nombreux acteurs qui les façonnent à leur niveau : nous avons mis en avant le rôle des sites de dépôt, car le support de publication n'est jamais neutre sur le texte final. Les bêta-lecteurs également sont aussi un rouage important lorsqu'ils sont employés par les auteurs et comme y invitent le monde des fanfictions, pour retrouver certains standards dans la qualité. De la même façon, en bout de chaîne, les commentaires laissés à la suite des textes, incarnation du lectorat, sont un moyen de discriminer les fanfictions et les auteurs à l'échelle de ce monde.

Enfin, nous avons souligné, comme y invite toujours la sociologie beckerienne, la manière dont cette pratique amateur était encastrée dans un contexte institutionnel qui lui aussi influence l'apparence finale des textes : des enjeux juridiques, mais aussi économiques, viennent de plus en plus affecter les démarches des fans qui ne sont pas ignorés par les industries culturelles, mais toujours dans un jeu complexe entre « *prohibitionism* » et « *collaborationism* » pour reprendre les catégories de Jenkins (2006 : 136)⁸¹, c'est-à-dire entre interdiction et récupération. La récente initiative d'Amazon, qui permet aux auteurs de fanfictions d'un nombre limité de fandoms de publier « dans la légalité », tout en tirant rémunération, sera par exemple un cas à observer de près à l'avenir.

⁸¹ Nous ne risquons pas à la traduction de ces termes en français, en raison des connotations historiques fortes qu'ils pourraient prendre.

Conclusion : Un goût d'inachevé ?

Histoires, histoires, histoires, pour finir, les histoires, leur profusion, leur succès me troublaient.

Emmanuelle Pireyre, *Féerie générale*, 2012, p. 178

Alors que la description du monde des fanfictions pourrait être encore raffinée et que nous n'avons abordé que partiellement les sociabilités qui se tissent à travers ces textes, nous devons hélas clore temporairement l'enquête. Nous espérons malgré tout avoir démontré, tout au long de ce doctorat, toutes les vertus des investigations sur les créations dérivées, ces productions amateurs inspirées par des produits médiatiques existants, à commencer par les fanfictions : il s'agit de traces de réception qui sont plus que la simple traduction d'une passion individuelle pour une série télévisée ou un roman ; elles sont toujours le résultat d'une production collective, adoptant des formes variables selon les contextes et en particulier les possibilités d'engagement de plus ou moins grandes publics pour des œuvres fictionnelles, et permettent de reconstituer des états de la culture au sens large, selon par exemple le statut occupé à un moment donné par les œuvres et leurs auteurs. Elles sont donc une ressource précieuse pour la sociologie de la culture et des médias ou pour les sciences de l'information de la communication.

Nous en avons eu de belles preuves avec les fanfictions : nous avons voulu expliquer leur forme et leur contenu actuels, tandis qu'elles se sont particulièrement bien adaptées à la publication et à la diffusion sur Internet depuis une dizaine d'années. Or, nous avons fait se lever un « monde » autour d'elles à plus d'un titre. Nous les avons inscrites de façon précise dans le panorama des créations dérivées, en montrant qu'elle se situaient au carrefour de plusieurs généalogies à l'ancienneté variée : cela confirme qu'elles ne sont qu'une modalité possible de l'engagement des publics médiatiques et qu'il est vain de vouloir les observer de toute éternité. Cette perspective sociohistorique a surtout été un moyen de mieux comprendre les processus de réception des œuvres fictionnelles à succès qui participent en premier lieu à la structuration des créations dérivées. Justement, dans le cas des fanfictions actuelles, c'est en mettant en évidence leur insertion au sein d'un monde de l'art, certes amateur, mais tout à fait fonctionnel, que l'on comprend toutes les conventions et contraintes qui s'exercent sur la créativité en apparence débridée des fans : on n'écrit pas une fanfiction n'importe comment et on ne la publie pas n'importe où, contrairement à l'apparent foisonnement observé sur le Web.

Nous n'avons pu obtenir des résultats qu'en croisant les approches disciplinaires. De même que Richard de Saint-Gelais qui, parti de l'analyse littéraire et notamment de la narratologie, s'est trouvé dans l'obligation de mobiliser la sociologie, les sciences de l'information et la communication, l'économie et le droit pour travailler sur la notion de transfictionnalité (Saint-Gelais, 2011 : 9), nous avons commencé notre route en sociologue, mais les apports complémentaires d'autres champs de recherche, en particulier de l'histoire et de la sociologie du littéraire, se sont avérés indispensables pour articuler tous les enjeux véhiculés par les fanfictions. Nous le verrons une dernière fois en reparcourant les différentes étapes de cette recherche, et en insistant sur ses résultats majeurs qui n'ont pas toujours été là où on les attendait. Nous pourrions alors envisager les suites à donner – c'est le cas de le dire lorsque l'on a tant parlé de transfictionnalité ! – à ce travail qui brise fréquemment les frontières entre études littéraires et études culturelles, culture élitiste et culture populaire, fiction et réalité...

➤ Voyage au cœur des fanfictions

- *Préparatifs...*

Nous avons donc débuté notre recherche en posant les conditions conceptuelles d'une sociohistoire des créations dérivées, soit une démarche comparative assez générale, mais nécessaire pour éviter au moins deux ornières : celle du déterminisme technologique et celle des procès en illégitimité (chapitre 1). À travers la notion même de création dérivée, définie comme une production amateur qui réutilise volontairement et explicitement des contenus culturels existants et/ou l'univers fictionnel qu'ils convoquent, nous avons voulu effectivement ne pas nous laisser piéger par les effets d'optiques liés à la période récente et trouver la *via media* adaptée face à de tels objets. Certes, la culture numérique semble se banaliser dans les sociétés développées avec une présence en ligne des individus plus fréquente et des moyens d'intervention sur les contenus culturels accrus, mais il faut rester prudent face aux discours qui célèbrent unanimement la participation des publics et la prise de pouvoir des amateurs : toutes ces notions sont à plusieurs tranchants et l'on s'aperçoit d'un côté que les nouvelles technologies n'effacent pas toutes les inégalités sociales et de l'autre que les industries culturelles gardent aussi la possibilité d'encadrer et de récupérer cette participation.

En ce sens, les créations dérivées sont bien le signe d'un engagement concret de la part d'une partie du public de tel ou tel produit médiatique et apparaissent comme des objets

d'étude particulièrement pertinents pour les *reception studies*, mais elles ne peuvent uniquement être analysées à partir du paradigme de la « résistance », à la manière dont les pratiques de fans avaient été traitées dans les débuts des *fan studies* (cf. Jenkins, 1992b). Justement, parler de créations dérivées permet aussi de déborder les notions de fan et de pratiques de fans sur plusieurs fronts : c'est affirmer la perspective du temps long qui rappelle que l'engagement pour des contenus culturels, en particulier fictionnels, existait avant Internet, avant même que l'on parle de fans et surtout avant de croire qu'ils sont nécessairement associés à des produits médiatiques et populaires ; c'est également un moyen de ne pas enfermer ces activités créatives dans l'« amateurisme », au mauvais sens du terme, puisque les frontières entre amateurs et professionnels sont plus poreuses qu'on ne le croit, et ce depuis longtemps ; la suite de nos analyses sur les fanfictions est d'ailleurs encore venue le confirmer. L'injonction de Grignon et Passeron (1989) à destination de toute enquête en sociologie de la culture, celle de se maintenir entre les deux écueils du misérabilisme et du populisme, reste donc toujours pertinente, et il faut espérer que si les études sur les créations dérivées, en particulier dans le domaine universitaire francophone, commencent enfin à s'installer et se développer, elle reste un préalable à respecter.

De la même manière, le mode d'analyse des créations dérivées ne doit pas rester une boîte noire ; aussi, pour que notre enquête sur les potterfictions puisse être poursuivie, ou bien reproduite soit à partir d'un autre corpus de fanfictions¹, soit pour d'autres créations dérivées, nous avons ensuite dévoilé notre protocole de sélection et d'analyse des textes (chapitre 2). Notre travail à partir d'un corpus de textes étendu et situé témoigne d'une volonté de rompre avec les travaux anglo-saxons qui ont tendance à surinterpréter ces écrits de fans facilement accessibles en apparence. Il faut plutôt profiter de leur présence en ligne pour constituer des échantillons robustes susceptibles de passer au crible d'analyses tant qualitatives et quantitatives : nous n'avons pas été en mesure de mener jusqu'au bout ces différentes possibilités simultanément, mais la richesse des 1 001 potterfictions que nous avons extraites du site fanfiction.net, bel allié dans cette enquête, nous a renforcé dans ce choix méthodologique.

Ainsi, alors que les textes du corpus sont loin d'être tous des fanfictions bien écrites, complètement achevées, et plébiscitées par les lecteurs, ils reflètent plus exactement le phénomène et les enjeux sociologiques qui sous-tendent la décision d'y participer ; l'épaisseur

¹ On peut envisager des comparaisons entre fandoms : si celui de *Twilight* pour lequel on a pu croire un temps qu'il surpasserait celui de Harry Potter pour le nombre de fanfictions a commencé à faire l'objet d'études (voir, entre autres, Leavenworth & Isaksson, 2013), on attend encore les travaux qui prendront au sérieux les autres grandes sources de récits de fans comme les mangas *Naruto* et surtout le groupe de pop anglais One Direction.

temporelle du corpus, observable ici grâce au choix d'un fandom comme *Harry Potter*, a également été un atout pour mieux comprendre les processus d'écriture et de publication. Dans cette optique, nous avons rappelé l'importance, en matière d'ethnographie du numérique, de maintenir les exigences de contextualisation des matériaux étudiés afin de pouvoir déterminer la portée des résultats, et c'est pourquoi nous avons souvent combiné les informations fournies par les textes (et leur paratexte), à des données issues de l'observation ethnographiques du site internet, afin de mieux cerner l'expérience des utilisateurs ; à ce titre, nous avons souligné les raisons pour lesquelles la campagne d'entretiens qui devait encore affiner nos données s'est révélée peu exploitable, et pourquoi nous ne l'avons hélas que peu mobiliser. Il reste qu'entre cette exploration des potterfictions et leur mise en perspective historique, grâce à une histoire littéraire que nous avons dû parcourir à grandes enjambées, nous avons le sentiment d'avoir déjà accompli une enquête de longue haleine qui a porté ses fruits.

- ...et explorations

Pour rendre compte de la pratique des fanfictions, nous avons dès lors mis en marche notre perspective sociohistorique (chapitre 3), en réagissant aux tentatives antérieures pour faire l'histoire du phénomène et en particulier à celle d'Abigail Derecho (2006), où la tentation de conclure à une universalité des fanfictions dans la littérature est toujours palpable. La chercheuse américaine, malgré des constats très justes sur l'état de l'art et sur les conditions d'une historicisation des fanfictions, en particulier la nécessaire redéfinition des liens entre l'œuvre *princeps* et ses dérivés, propose en effet une réponse défailante au travers de la notion de littérature archontique, qui emprunte à la philosophie derridienne le concept d'archive : nous avons montré ses sauts théoriques et surtout ses difficultés à rendre opérationnel ce modèle, en raison de préoccupations concurrentes – qui peuvent par ailleurs être passionnantes comme l'« entrée » des femmes en littérature –, ce qui brouille encore plus sa démarche et retourne au point de départ d'une histoire qui se confond avec celle de la littérature.

C'était l'occasion de proposer une alternative avec une approche multi-généalogique, que nous avons développée ici sur trois axes. Nous avons commencé par celui qui fait en réalité le plus écran lorsque les chercheurs s'échinent à repérer les prédécesseurs les plus anciens des fanfictions, chaque fois qu'ils découvrent par exemple une suite à une œuvre illustre notamment : il s'agit de dire qu'une composante fixe des fanfictions est la transfictionnalité, au sens de Richard Saint-Gelais (2011), c'est-à-dire qu'elles font plus que

réutiliser un texte antécédent, mais réactivent sa fiction de multiples façons, à travers des expansions ou des versions pour reprendre, parmi d'autres, deux grandes catégories définies également par le chercheur québécois. Or, si c'est le cas de nombreux textes de l'histoire littéraire, ce qui explique les tentations, jusque-là mal maîtrisées, de précédents comptes rendus historiques à les mobiliser à tort et à travers, il faut remarquer que les formes transfictionnelles ont eu leur propre développement historique et que sans un effort pour resituer les transfictions, le risque est effectivement de réifier les pratiques et d'aboutir à des confusions : les suites et les continuations n'ont pas toujours eu la même propension à surgir dans l'histoire littéraire, et l'objectif à l'avenir sera de comprendre pourquoi.

La difficulté est précisément que ces trajectoires des formes transfictionnelles sont encore mal connues, même si des chantiers déjà ouverts ou d'autres en cours d'ouverture depuis peu, ont commencé à sérier cette littérature au second degré finalement mal connue. La spécialisation des travaux (entre histoire et études littéraires, entre périodisations différentes, etc.) rend le travail de synthèse encore difficile et laborieux et nous n'avons fait ici que tirer un fil qui devrait conduire à des compilations plus systématiques : cela achèvera de placer les fanfictions dans le sillage d'autres transfictions, mais pas de toutes.

Une fois mise en évidence cette condition nécessaire mais pas suffisante au repérage des ancêtres des fanfictions, nous avons cherché à déconstruire cet autre lieu commun qui consiste à naturaliser et à universaliser la pratique à partir du besoin anthropologique de fiction. Si plusieurs courants de recherche permettent d'étayer ce dernier (comme la psychanalyse, les sciences cognitives ou les approches anthropologiques justement), nous avons contesté le saut théorique qui conduit aux fanfictions, car il faut au contraire mettre en histoire les activités qui découlent de ce besoin de fiction : pour concevoir notre deuxième axe généalogique, nous avons fait le détour par la notion de jeu qui offre plus de prises aux sciences sociales. Nous avons vu que le jeu autour de la fiction commençait justement au cœur du processus de réception, avant de se décliner le cas échéant dans d'autres pratiques. Les manipulations à partir d'univers fictionnels prennent alors des formes concrètes, situées, et surtout plus variées que les récits : des jeux d'enfants inspirés de fictions existantes aux lettres à l'écrivain, nous avons fait émerger des créations dérivées qui se révèlent parfois plus proches des fanfictions que d'autres dérivations narratives, mais les parallèles ne peuvent jamais être énoncés *a priori* et sans une étude précise de ces jeux fictionnels.

La troisième ligne généalogique que nous avons défrichée complète directement ces réflexions en explorant les conditions d'un partage de ces jeux fictionnels et de leur éventuel passage du domaine privé au domaine public. Nous sommes revenu sur des questionnements

plus classiques en sociologie de la littérature sur les compétences des lecteurs et les modes de réception, la constitution de publics et de communautés interprétatives ou encore sur les stratégies des institutions de la production de fictions (auteurs, éditeurs, industries culturelles aujourd'hui), alors que les « historiens » des fanfictions tendent soudainement à les occulter quand partent à la recherche de précurseurs littéraires marquants pour leur objet. Il faut pourtant se demander dans quelles conditions une œuvre et plus précisément une fiction réussit à toucher des récepteurs et dans quel contexte ils peuvent exprimer les jeux fictionnels qu'elle suscite : cela implique de rediscuter ce qu'est un succès, notamment littéraire, au-delà des seuls aspects quantitatifs, et d'observer toutes les médiations par lesquelles une fiction circule socialement. La spécificité des fanfictions apparues dans les années 1960 et en expansion de nos jours sur Internet n'en apparaît que mieux, puisqu'elles prennent place dans un environnement médiatique où le succès des œuvres ne passent plus par les mêmes canaux.

Avec le recul, nous constatons que nous nous sommes constitué, en quelque sorte, le manuel de sociologie de la littérature qui nous manquait et qui était susceptible de s'adapter à notre sujet : nous avons relié de nombreux travaux qui ne nous semblaient pas suffisamment dialoguer entre eux, frontières disciplinaires ou spécialisation historique obligent, et nous avons élaboré les prises qui permettent d'organiser et d'analyser ensemble tous ces aspects de l'histoire littéraire, parfois oubliés ou alors méprisés, parce qu'ils touchent à des dimensions prosaïques de la production littéraire, comme l'exploitation d'œuvre existantes, les modalités du succès ou les pratiques de lecture « trop » enthousiastes... Néanmoins, ce travail de recontextualisation des fictions dérivées est loin d'avoir été un simple état de la littérature amélioré. Si ancêtres des fanfictions il y a, nous avons vu qu'ils ne sont pas à chercher dans toutes les formes de transfictionnalité : cela est apparu très clairement avec nos études de cas sur les dérivations autour des romans de Jane Austen, des aventures de Sherlock Holmes et pour terminer, avec notre retour sur la période des fanzines pour les fanfictions.

Dans les deux premiers, nous avons dû distinguer les formes de reprises fictionnelles, pour ne pas toutes les assimiler à des prémices de fanfictions : nous avons montré par l'exemple que les généalogies de la transfictionnalité et des engouements collectifs ne se superposaient pas totalement, d'où ces flottements dans les synthèses un peu trop rapides ; la majorité des premières dérivations textuelles autour de ces œuvres ne sont ainsi pas à proprement parler des fanfictions, parce qu'elles sont rarement issues du partage de jeux fictionnels. En revanche, il y a effectivement eu autour de ces produits médiatiques des manifestations précoces d'une réception partagée par des lecteurs, telle la création d'associations, qui auraient pu prendre le nom de fan-clubs, plutôt menés à leurs débuts par

des membres des classes supérieures d'ailleurs : c'est dans ce cadre que des activités transfictionnelles ont été menées, comme la critique holmésienne, anticipant la logique des fanfictions, mais n'aboutissant pas forcément à la production de nouvelles fictions. En conséquence, l'apparition de fanfictions, dénommées comme telles, dans les fanzines aux États-Unis à la fin des années 1960, n'en apparaît que plus spécifique au carrefour de nos trois axes généalogiques, lorsque ce sont des femmes qui ont développé ce type d'activité fanique et qui ont mis en place ses nombreuses conventions, à l'image du vocabulaire qui permet de désigner les différents genres de fanfictions.

Notre parcours s'est logiquement achevé par une exploration plus approfondie des fanfictions actuelles, c'est-à-dire celles qui sont majoritairement publiées sur Internet, en essayant justement de comprendre pourquoi cette forme d'écriture s'était maintenue et surtout pourquoi elle avait prospéré sur le nouveau média (chapitre 4). Pour cela, nous avons démontré en quoi elles étaient le résultat d'un monde de l'art, à leur échelle, en nous appuyant sur le modèle fourni par le sociologue Howard Becker (2006 [1982]) complété des apports de l'histoire culturelle de l'écrit et des livres, notamment à travers les travaux de Roger Chartier, afin de saisir les enjeux liés à la matérialité de la publication numérique. Nous avons pu établir une réelle correspondance, *mutatis mutandis*, avec des mondes de l'art plus légitimes, en soulignant que les auteurs écrivaient en réalité rarement seuls : ces femmes, là encore, relativement jeunes ici dans le cas des potterfictions, s'engagent dans des processus d'écriture collaborative, et font l'expérience de l'auctorialité, alors même qu'elles peuvent malmener l'auteur premier.

Nous avons fait apparaître le personnel de renfort, quoique dans ce monde de l'art amateur, il est incarné le plus souvent les mêmes fans, voire les mêmes auteurs, qui prennent alternativement ces rôles : nous pensons en particulier aux sites de dépôt qui structurent les textes, aux bêta-lecteurs qui interviennent avant la publication ou aux communautés de fans sous-jacentes qui favorisent la production de certains genres de fanfictions. Par ailleurs, les auteurs sont confrontés à une partie de leur lectorat au travers de commentaires, postés à la fin des textes qu'ils publient, et qui ont une fonction fondamentale, moins pour leur contenu que pour leur nombre : ils sont la métrique symbolique de la valeur des fanfictions, et ont un poids plus important par exemple que les autres espaces numériques où s'exerce la critique contre certains textes.

Enfin, les fanfictions s'insèrent dans un contexte institutionnel, en particulier juridique, qui leur est plus ou moins favorable, d'autant que les récents développements comme le lancement du service Kindle Worlds, ne permettent pas de trancher en quel sens. Nous avons

noté comment les cadres nationaux jouaient paradoxalement toujours un rôle, avec des écarts importants de législations qui mettent parfois les fans en porte-à-faux. Il reste que le phénomène a dorénavant un réel écho dans le monde de l'édition, au moins numérique, ce qui va sans doute là encore avoir des conséquences sur les textes en ligne.

Ce traitement en deux temps des fanfictions nous a donc amené à tirer des enseignements culturels du phénomène, sur de multiples plans et peut-être au risque de l'éparpillement. Toujours est-il que les fanfictions ont confirmé leur capacité à être un matériau précieux pour la sociologie de la culture, mais aussi pour la sociologie de la littérature.

➤ Perspectives et prolongements de recherche

Il reste qu'en l'état ce mémoire témoigne d'une enquête qui s'est longtemps cherchée et qui, au final, est toujours en cours : nous n'avons fait par exemple que tracer la direction des axes généalogiques qui permettent de comprendre l'apparition des fanfictions, sans toutefois être en mesure de les illustrer et de les périodiser complètement. Par manque de connaissances ou parce qu'il n'existe tout simplement pas suffisamment de travaux sur la transfictionnalité ou sur les jeux fictionnels restés dans des cadres privés, le passé des fanfictions apparaît encore bien lacunaire. Par ailleurs, la perspective sociohistorique que nous avons élaborée, appliquée notamment pour décrire plus précisément les dérivations autour des romans Jane Austen, des enquêtes de Sherlock Holmes ou l'ère des fanzines pour les fanfictions, reste à nos yeux encore trop déconnectée de nos analyses sur les fanfictions contemporaines : le modèle des mondes de l'art, éventuellement amélioré par la prise en compte des questions de matérialité via les apports de l'histoire culturelle, semble plus adapté à une perspective synchronique et c'est ainsi que nous l'avons utilisé dans notre quatrième chapitre. Cependant, d'autres études ont montré qu'il était possible d'adopter une perspective diachronique en observant la trajectoire de certaines conventions, à l'image du travail de Jennifer Lena sur la trajectoire des musiques populaires aux États-Unis (Lena, 2012). Nous pourrions donc raffiner nos lignes généalogiques, en particulier la première sur l'histoire des formes de transfictionnalité et la troisième sur la formation des publics des œuvres à succès, à partir de ce modèle, ou même repenser nos axes pour mieux rendre compte de la production collective des créations dérivées. Enfin, l'analyse de notre corpus de potterfictions n'a pas été menée jusqu'au bout : nous aurions pu plonger davantage dans le corps de ces fictions, en particulier pour mieux les mettre en rapport avec leur source.

Nous avons donc surtout posé les premières bases d'un programme de recherche bien plus étendu que ce que nous pouvions réaliser dans le cadre d'une thèse, celui d'une sociohistoire comparée des créations dérivées, et ce dernier appelle dès lors de nombreuses recherches complémentaires. Celles-ci pourront être de deux types : à court terme tout d'abord, nous aimerions effectivement procéder aux compléments suggérés à l'instant, en particulier en ce qui concerne l'exploration de notre corpus textuel. Nous sommes loin de l'avoir épuisé, et en particulier d'avoir réussi à sérier son contenu à la manière de Sabine Chalvon-Demersay face à ses scénarios dans les années 1990 (1999 [1994]). Nous devons encore approfondir notre connaissance de ces fanfictions, par la poursuite de notre démarche qualitative, indispensable pour comparer plus précisément les textes et pour déceler tout ce que les auteurs y laissent pour communiquer et se réassurer auprès d'autrui.

Justement, il sera utile de produire, d'un côté, les données qui nous ont fait défaut ici, en menant des entretiens plus nombreux et surtout mieux adaptés auprès des fans et de membres des industries culturelles. Les résultats que nous avons construits essentiellement à partir des textes pourront ainsi être raffinés. De l'autre, il faudra procéder au codage de notre corpus, afin de le passer au crible d'une analyse quantitative plus complète : par exemple, il serait possible de vérifier s'il existe des corrélations entre le nombre de chapitres et le nombre de commentaires d'une fanfiction, si certaines formes transfictionnelles ont plus de succès que d'autres, etc. Nous ne sommes pas en train de dire qu'un logiciel d'analyse textuelle pourrait remplacer nos lectures, mais qu'un traitement statistique plus serré des métadonnées liées à nos 1 001 potterfictions pourrait là aussi soutenir ou préciser nos conclusions.

À plus long terme, nous envisageons bien entendu la réalisation de ce programme de recherche sociohistorique et résolument comparatif sur les créations dérivées. Nous avons en particulier commencé à accumuler des matériaux sur certains types de vidéos également créées par les fans de *Harry Potter*, en particulier les fausses bandes-annonces, mais que nous avons dû renoncer à intégrer ici, en raison de la difficulté à mener tous ces chantiers parallèlement. En retravaillant ce corpus et en menant les recherches qualitatives qui s'imposent, comme des entretiens auprès de leurs créateurs, nous pourrions alors commencer à savoir dans quelle(s) tradition(s) s'inscrivent ces autres créations dérivées, si elles concernent la même population d'enthousiastes et si l'on peut parler, avec la même acuité que pour les fanfictions, d'un autre monde de l'art. Toutefois, il restera bien d'autres créations dérivées à traiter et c'est un travail que nous ne pourrions mener seul : si d'autres recherches déjà en cours dans le domaine anglo-saxon pourront venir compléter le tableau, il faudra

néanmoins que davantage de chercheurs francophones se saisissent de ces objets, pour lesquels nos analyses peuvent avoir une réelle plus-value.

Au regard des lignes généalogiques encore incomplètes que nous avons tracées pour comprendre le passé des fanfictions, il faudrait poursuivre le travail de compilation déjà entamé. Nous pourrions bien entendu prolonger cette tâche, un peu ingrate, de synthèse de la littérature secondaire sur les transfictions, et nous y serons sûrement contraint pour alimenter nos généalogies. Néanmoins, il nous semble que nous pourrions aussi être acteur d'un de ces chantiers souvent en cours : dans le cas français, nous souhaiterions poursuivre cette recherche des activités collectives inspirées par des univers fictionnels ayant eu lieu avant le XX^e siècle, d'autant que nous avons souligné à plusieurs reprises la relative absence de travaux en histoire de la réception sur les publics populaires, même autour d'auteurs et d'œuvres pourtant très connus. Nous nous demandons en particulier si les réseaux de sociabilité et en particulier les clubs qui se sont formés autour de l'œuvre de Jane Austen ou de celle de Conan Doyle, ont eu des équivalents francophones pour d'autres grands auteurs comme Jules Verne ou Alexandre Dumas. De même, il faut poursuivre les investigations autour de la célébrité des écrivains et de ses manifestations, à l'image de ceux qui ont reçu de nombreuses lettres de lecteur : il serait judicieux, comme nous avons pu le faire ici en rassemblant plusieurs travaux autour de Jean-Jacques Rousseau et sa *Nouvelle Héloïse*, d'explorer les engouements collectifs littéraires de manière plus systématique.

De façon plus prospective, la mise en évidence de ces jeux fictionnels fondamentaux au sein du processus de réception mériterait un dialogue avec le courant qui a le vent en poupe outre-Atlantique, à savoir l'approche littéraire neurocognitive que nous avons rencontrée chemin faisant : il faudrait d'un côté mieux connaître ces travaux qui reposent parfois sur des hypothèses fortes quant au comportement des individus, et de l'autre, savoir si l'hypothèse de la « parafictionnalisation sous contraintes » a été ou pourrait être testée selon ses méthodes. La réception de la fiction n'a sûrement pas livré tous ses secrets et c'est toujours en croisant les disciplines et les résultats que les connaissances s'affinent à son sujet.

De façon un peu plus opérationnelle et plus ancrée en sociologie, il nous paraîtrait important de braquer le projecteur sur la manière dont les industries culturelles tentent d'impliquer davantage les récepteurs dans les fictions qu'elles produisent, en proposant des produits innovants, rassemblés aujourd'hui en France sous les étiquettes de « transmédia » ou de « nouvelles écritures », pour reprendre les noms donnés par de grandes chaînes de télévision à des services inaugurés récemment. Sans se limiter à ces derniers, puisque ces nouveaux programmes multi-supports ou webdocumentaires sont produits par de multiples

entités, il faudrait, dans le prolongement des travaux sur les professionnels des médias – nous pensons au travail de Dominique Pasquier et Sabine Chalvon-Demersay (1993) ou à la récente thèse de Muriel Mille sur la production du feuilleton à la télévision française² –, mener une enquête socioéconomique sur ces autres producteurs de fiction qui doivent rassembler et articuler de multiples compétences pour concevoir leurs fictions transmédias, de l'activité scénaristique à la maîtrise et à la mise en place de plateformes numériques interactives, en passant éventuellement par l'organisation d'événements *in real life*. Ce serait aussi un moyen de poursuivre les questionnements des *fan studies* sur la dilution de la figure du fan dans le contexte médiatique actuel (*cf.* Jenkins, 2007).

Cette enquête ouvre par conséquent sur de futures recherches qui pourront sembler nous éloigner grandement de notre point de départ : les fanfictions. Pourtant, sans ces textes qui donnent constamment matière à penser, nous n'aurions pu mettre en relation ces phénomènes culturels et médiatiques en cours et commencer à percevoir leur intérêt sociologique. Saluons donc encore une fois la richesse de notre objet de recherche : quoi que l'on juge de la qualité de cette immense production textuelle aujourd'hui en ligne, force est de reconnaître qu'elle nous a amené dans des directions inattendues et vers des résultats importants.

Les mécanismes au fondement de toute création dérivée, qui s'apparentent à des jeux fictionnels ou à de la parafictionnalisation, toujours sous contraintes, commencent à se dessiner et permettent de souligner la continuité entre de nombreux phénomènes, de l'intense activité herméneutique des fans des XX^e et XXI^e à la créativité multiforme des amateurs (matérielle, narrative, audiovisuelle, etc.) plus ancienne : c'est sur cette base commune que les sciences sociales peuvent alors travailler à mettre en évidence les conditions sociales, économiques, esthétiques ou encore juridiques, qui structurent l'expression de ces jeux fictionnels, et qui sont éminemment variables selon les contextes.

De manière plus pragmatique, les raisons de l'essor des potterfictions sur Internet depuis les années 2000, et peut-être plus largement des activités faniques autour de la saga *Harry Potter*, sont devenues plus claires chemin faisant, même s'il ne faut jamais prétendre épuiser toute la magie d'une rencontre entre une œuvre et son public : toujours est-il que ces romans, puis ces films au potentiel transfictionnel avéré (par leur structure à la fois sérielle et cyclique, par leur redondance médiatique, par la création d'événements autour de leur sortie,

² Muriel Mille, *Produire de la fiction à la chaîne*, thèse soutenue à l'EHESS le 17 avril 2013.

par des interventions auctoriales extradiégétiques³, etc.), ont eu l'avantage de paraître au moment même de la diffusion plus importante d'Internet dans les foyers des sociétés développées et d'atteindre des amateurs sur une tranche d'âge suffisamment large pour donner lieu à des activités faniques et à des créations dérivées tous azimuts. Le croisement entre une intrigue et un univers fictionnels susceptibles de plaire à un large public et d'un contexte esthétique, technologique et médiatique favorable à leur reprise explique pour une bonne partie pourquoi le jeune sorcier a pu devenir aussi rapidement une figure culturelle triviale, au même titre que d'autres personnages fictionnels l'ayant précédé, et à susciter encore un engouement collectif fort, malgré l'arrêt de la série : nous pensons aux nouvelles potterfictions qui chaque jour continuent d'être publiées en ligne, ou à l'activité d'associations caritatives comme *The Harry Potter Alliance* (animée uniquement par des fans) ou *Lumos* (rattachée plus étroitement à J. K. Rowling et à ses ayants droits) qui réussissent à mobiliser humainement et financièrement des individus à partir de l'univers fictionnel des *Harry Potter*⁴...

Au terme de ce parcours, qui aura, selon nous, nécessairement des prolongations, nous encourageons par conséquent d'autres chercheurs francophones à se saisir des fanfictions, en gardant à l'esprit leur capacité à surprendre, même dans le cas de textes qui feraient défaillir l'amateur de belles lettres. Il faut savoir lire à travers les lignes et déceler toutes les conventions qui s'exercent sur elles, ainsi que les formes de communication et sociabilité qu'elles renferment. Nous nous inscrivons dès lors en faux contre les discours qui affichent des craintes face à l'émiettement des pouvoirs de la fiction : nous croyons que c'est une analyse bien rapide que de croire que les amateurs décomposent à leur guise les univers fictionnels existants, comme si tous les jeux fictionnels étaient dorénavant permis ; nous l'avons souligné, des contraintes pèsent toujours sur la créativité en apparence débridée des auteurs de fanfictions et leur rapport à l'œuvre originale comme à l'auctorialité est loin d'être uniquement celui de la subversion.

³ J. K. Rowling, que ce soit sur son site internet lorsqu'elle écrivait encore les *Harry Potter* ou à l'occasion de conférences de presse ou de lectures publiques, révélaient en effet des éléments supplémentaires sur l'intrigue qui ne se trouvaient pas forcément dans ces textes : de cette manière, la révélation de l'homosexualité du personnage de Dumbledore, le directeur de l'école de sorcellerie, lors d'une de ses prises de parole publique, a pu être interprétée par les fans, comme un clin d'œil aux fanfictions et au genre du *slash*. Voir l'article « Albus Dumbledore » sur l'encyclopédie en ligne Fanlore : <http://fanlore.org/wiki/Dumbledore> (consulté le 15 juillet 2013).

⁴ Voir leurs sites internet officiels respectifs : <http://thehpalliance.org/> et <http://wearelumos.org/> (consulté le 15 juillet 2013). Les campagnes de collecte de fonds qu'elles ont pu mener ont ainsi récolté des sommes supérieures à plusieurs centaines de milliers d'euros.

De cette façon, les réflexions postmodernes du philosophe japonais Hiroki Azuma sur la fin des récits et la transformation de la culture en base de données (2008), de même que celles de l'essayiste et écrivaine croate Dubravka Ugrešić sur le développement d'une « culture karaoké », mériteraient une discussion approfondie en les confrontant à la réalité des fanfictions, et non à une perception abstraite du phénomène ; cela éviterait certains jugements à l'emporte-pièce comme celui-ci, que l'on doit à Ugrešić : « craignant pour sa propre disparition, la “grande littérature” a branché son masque à oxygène sur le prestige de la “littérature triviale” et de ses dérivés (la fan fiction étant l'un d'entre eux), avec l'espoir d'en récupérer la substantifique moelle » (2013 : 93) ; ce point de vue emprunt de misérabilisme nous semble en effet balayer le fonctionnement concret de la création littéraire et toute l'histoire des engouements collectifs pour des univers fictionnels. Malgré leur changement de statut culturel, toujours en cours, depuis une décennie, les fanfictions n'ont donc pas fini de susciter des débats, ce qui justifie à nouveau le besoin de travaux en sciences sociales sur ces pratiques culturelles amateurs et appelle, peut-être plus qu'ailleurs, la fameuse phrase : la suite au prochain épisode !

Bibliographie

- ABBOTT, Stacey (2010), *The Cult TV Book*, Londres/New York, I.B.Tauris.
- ABERCROMBIE Nicholas, et Brian LONGHURST (1998), *Audiences, a Sociological Theory of Performance and Imagination*, Sage Publications Ltd.
- AKRICH, Madeleine, Yannick BARTHE, et Catherine REMY (2010), *Sur la piste environnementale menaces sanitaires et mobilisations profanes*, Paris, Mines ParisTech-Presses des Mines.
- ALLARD, Laurence, et Olivier BLONDEAU (dir.) (2007), *MédiaMorphoses - « 2.0 ? Culture numérique, cultures expressives »*, Paris, INA/Armand Colin.
- ANDERSON, Benedict (2006 [1983]), *L'imaginaire national, Réflexions sur l'origine et l'essor du nationalisme*, Paris, La Découverte.
- ANG, Ien (1985), *Watching Dallas, Soap Opera and the Melodramatic Imagination*, Londres, Routledge.
- ARAGON, Sandrine (2004), « Les images de lectrices dans les textes de fiction français du milieu du XVIIe siècle au milieu du XIXe siècle », *Cahiers de Narratologie. Analyse et théorie narratives*, 11 (<http://narratologie.revues.org/6> ; consulté le 15 juillet 2013).
- ARANDA, Daniel (2001), « Originalité historique du retour de personnages balzaciens », *Revue d'histoire littéraire de la France*, 101(6), pp. 1573-1589.
- ARON, Paul (2008), *Histoire du pastiche*, Paris, Presses Universitaires de France.
- ARON, Paul, et Jacques ESPAGNON (2009), *Répertoire des pastiches et parodies littéraires des XIXe et XXe siècles*, Paris, Presse Universitaire Paris-Sorbonne.
- ARON, Paul, et Alain VIALA (2006), *Sociologie de la littérature*, Paris, Presses universitaires de France.
- AUSTEN-LEIGH, James Edward (2008), *A Memoir of Jane Austen, And Other Family Recollections*, Oxford, Oxford University Press.
- AZUMA, Hiroki (2008), *Génération Otaku, Les enfants de la postmodernité*, Paris, Hachette Littératures.
- BACON-SMITH, Camille (1992), *Enterprising women : television fandom and the creation of popular myth*, Philadelphie, University of Pennsylvania Press.
- (2000), *Science Fiction Culture*, Philadelphie, University of Pennsylvania Press.
- BARATS, Christine (dir.) (2013), *Manuel d'analyse du Web en sciences humaines et sociales*, Paris, Armand Colin.
- BARENBLAT, Rachel. 2011. « Transformative Work: Midrash and Fanfiction ». *Religion & Literature*, 43(2), pp. 171-186.
- BARONI, Raphaël (2012), « La valeur de l'intrigue », in Patrick Voisin (dir.), *La valeur de l'œuvre littéraire*, coll. « Rencontres », Paris, Classiques Garnier.
- BAXANDALL, Michael (1985), *L'œil du Quattrocento, l'usage de la peinture dans l'Italie de la Renaissance*, Paris, Gallimard.
- BAYARD, Pierre (1998), *Qui a tué Roger Ackroyd ?*, Paris, Éditions de Minuit.
- (2008), *L'affaire du chien des Baskerville*, Paris, Minuit.
- BAYM, Nancy K., et Robert BURNETT. (2009), « Amateur experts, International fan labour in Swedish independent music », *International Journal of Cultural Studies*, 12(5), pp. 433-449.
- BECKER, Howard (1985 [1963]), *Outsiders, études de sociologie de la déviance*, Paris, Métailié.
- (2004), *Ecrire les sciences sociales*, Paris, Economica.
- (2006 [1982]), *Les mondes de l'art*, Paris, Flammarion.

- (2006 [1970]) « Sur le concept d'engagement », *SociologieS*, Découvertes/Redécouvertes, mis en ligne le 22 octobre 2006 (<http://sociologies.revues.org/642> ; consulté le 8 octobre 2012).
- BELL, Richard (2011), « In Werther's Thrall, Suicide and the Power of Sentimental Reading in Early National America », *Early American Literature*, 46(1), pp. 93-120.
- BENCHENNA, Abdelfettah (2006), « Réduire la fracture Nord-Sud, une croyance récurrente des organisations internationales », *Terminal* (95-96), pp. 33-46.
- BENEDICT, Barbara M. (2000), « Sensibility by the Numbers, Austen's Work as Regency Popular Fiction », in Deirdre Lynch (dir.), *Janeites, Austen's Disciples and Devotees*, Princeton, Princeton University Press, pp. 63-86.
- BENGHOZI, Pierre-Jean (1990), « Becker Howard S., - Les mondes de l'art. - », *Revue française de sociologie*, 31(1), pp. 133-139.
- BENHAMOU, Françoise, et Joëlle FARCHY (2009), *Droit d'auteur et copyright*, Paris, La Découverte.
- BENICHOU, Paul (1996 [1973]), *Le sacre de l'écrivain, 1750-1830, essai sur l'avènement d'un pouvoir spirituel laïque dans la France moderne*, Paris, Gallimard.
- BENZECRY, Claudio E. (2011), *The Opera Fanatic, Ethnography of an Obsession*, Chicago, University of Chicago Press.
- BERTHOU, Benoît (2011), « Fiction et forme encyclopédique, Wookieepedia, Dragon Ball Wiki et Cie. », *Strenæ. Recherches sur les livres et objets culturels de l'enfance*, 2 : <http://strenae.revues.org/420> (consulté le 25 juillet 2013).
- BESSON, Anne (2004), *D'Asimov à Tolkien, cycles et séries dans la littérature de genre*, Paris, CNRS éditions.
- BETTELHEIM, Bruno (1999), *Psychanalyse des contes de fées*, Paris, Pocket.
- BLACK, Suzanne R. (2012), « The Archontic Holmes, Understanding adaptations of Arthur Conan Doyle's Sherlock Holmes stories in the context of Jacques Derrida's "Archive" », *FORUM, University of Edinburgh Postgraduate Journal of Culture and the Arts*, 15 : <http://www.forumjournal.org/site/issue/15/suzanne-r-black> (consulté le 15 juillet 2013).
- BLAIS, Sylvie (1997), « Continuations to Graffigny's *Les lettres d'une Péruvienne* (1747) », in Servanne Woodward et al., *Altered Narratives: Female Eighteenth-Century French Authors Reinterpreted*, London (Canada), Mestengo Press, pp. 1-15.
- BLANC, Dominique (1993), « Correspondances. La raison graphique de quelques lycéennes », in Daniel Fabre, *Ecritures ordinaires*, Paris, P.O.L.-BPI, pp. 95-115.
- (1995), « Le temps des cahiers. L'écriture "non scolaire" des filles à l'école », in Christine Barré-de-Miniac, *Vers une didactique de l'écriture. Pour une approche pluri-disciplinaire*, Bruxelles-Paris, De Boeck-INRP, pp. 103-113.
- BLUMER, Herbert (1986 [1969]), *Symbolic Interactionism, Perspective and Method*, Berkeley, University of California Press.
- BOLTANSKI, Luc, et Laurent THEVENOT (1991), *De la justification, les économies de la grandeur*, Paris, Gallimard.
- BOTTERO, Wendy, et Nick CROSSLEY (2011), « Worlds, Fields and Networks, Becker, Bourdieu and the Structures of Social Relations », *Cultural Sociology*, 5(1), pp. 99-119.
- BOUCHARDON, Serge, Evelyne BROUDOUX, Oriane DESEILLIGNY, et Franck GHITALLA (2005), *Un laboratoire de littératures, littérature numérique et Internet*, Paris, BPI-Centre Pompidou.
- BOUCHERIT, Alice (2012), « Fanfictions », *Médium*, 30(1), pp. 51-64.
- BOULLIER, Dominique (2004), *La télévision telle qu'on la parle, Trois études ethnométhodologiques*. Paris, L'Harmattan.
- BOULLIER, Dominique, et Josée BETAT (1988), *La Conversation télé*, Rennes, LARES.

- BOURDIEU, Pierre (1965), *Un art moyen*, Paris, Les Editions de Minuit.
- (1979), *La distinction*, Paris, Les Editions de Minuit.
- (1992) *Les règles de l'art, genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Editions du Seuil.
- BOURGATTE, Michaël. (2012a), « Le film suédois et l'objet kitsch. Du produit culturel au produit du social » in François Amy de la Brétèque, Emmanuelle André, François Jost, Raphaëlle Moine, Guillaume Soulez, et Jean-Philippe Trias (dir.), *Cinéma et audiovisuels se réfléchissent. Réflexivité, migrations, intermédialité*, Paris, L'Harmattan, pp. 103-114.
- (2012b), « Le suédage comme modalité de mise en circulation du cinéma », in Christophe Gelly et David Roche, *Approaches to Reception Studies and Film / théories de la réception et cinéma, études et panorama critique*, Clermont-Ferrand, Presses de l'Université Blaise Pascal.
- BOYD, Brian (2009), *On the Origin of Stories: Evolution, Cognition, and Fiction*, Cambridge, (Mass.), Harvard University Press.
- BROOKS, Peter (1992 [1984]), *Reading for the Plot, Design and Intention in Narrative*, Harvard, Harvard University Press.
- BROUGERE, Gilles (2008), *La ronde des jeux et des jouets, Harry, Pikachu, Superman et les autres*, Paris, Autrement.
- BRUBAKER, Rogers (2001), « Au-delà de l'«identité» », *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, 4(139), pp. 66-85.
- BRUNS, Axel (2008), *Blogs, Wikipedia, Second Life, and Beyond, From Production to Produsage*, New York, Peter Lang.
- BURY, Rhiannon (2005), *Cyberspaces of Their Own, Female Fandoms Online*, New York, Peter Lang.
- CAÏRA, Olivier (2007), *Jeux de rôle, les forges de la fiction*, Paris, CNRS.
- (2011), *Définir la fiction: Du roman au jeu d'échecs*, Paris, EHESS.
- CAMPION, Baptiste, Florence CARION, et Philippe MARION (2003), « Le narratif est-il soluble dans le cognitif? réflexions sur la sémiotique cognitive et le récit », *Recherches en communication*, (19), pp. 155-174.
- CANO, Delphine (2001), « La passion du football, les «ultras» marseillais », *Terrains & travaux* n° 2(1), pp. 116-149.
- CARPENTIER, Nico (2009), « Participation Is Not Enough The Conditions of Possibility of Mediated Participatory Practices », *European Journal of Communication*, 24(4), pp. 407-420.
- CARROLL, Joseph (1994), *Evolution and Literary Theory*, Columbia, University of Missouri Press.
- (2004), *Literary Darwinism, Evolution, Human Nature, and Literature*, New York, NY, Routledge.
- CARROLL, Joseph, Jonathan GOTTSCHALL, John A. JOHNSON, et Daniel J. KRUGER (2012), *Graphing Jane Austen: The Evolutionary Basis of Literary Meaning*, New York, Palgrave Macmillan.
- CAVALLO, Guglielmo, et Roger CHARTIER (dir.) (2001), *Histoire de la lecture dans le monde occidental*, Paris, Seuil.
- CAVICCHI, Daniel (2012), *Listening and Longing, Music Lovers in the Age of Barnum*, Wesleyan University Press.
- CEFAÏ, Daniel, et Dominique PASQUIER (dir.) (2004), *Les sens du public, Publics politiques, publics médiatiques*, Paris, Presses Universitaires de France.
- CERTEAU, Michel de (2001), *L'invention du quotidien. I. Arts de faire*, Paris, Gallimard.

- CHALVON-DEMERSAY, Sabine (1999 [1994]), *A Thousand Screenplays: The French Imagination in a Time of Crisis*, Chicago, University of Chicago Press.
- (2005), « Adaptations télévisuelles et figures temporelles », *Réseaux*, 132(4), pp. 135-184.
- CHAMPY, Florent (2009), *La Sociologie des Professions*, Paris, Presses Universitaires de France.
- CHARLE, Christophe (2008), *Théâtres en capitales, naissance de la société du spectacle à Paris, Berlin, Londres et Vienne, 1860-1914*, Paris, Albin Michel.
- CHARON, Jean-Marie (2010), « De la presse imprimée à la presse numérique », *Réseaux*, 160-161(2), pp. 255-281.
- CHARTIER, Roger (1988), *Cultural History, Between Practices and Representations*, Cornell, Cornell University Press.
- (1989), « Le monde comme représentation ». *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, 44(6), pp. 1505-1520.
- (1990), *Les origines culturelles de la Révolution française*, Paris, Seuil.
- (1996), *Culture écrite et société, l'ordre des livres, XIVe-XVIIIe siècle*, Paris, Albin Michel.
- (2003), « La nouvelle histoire culturelle existe-t-elle ? » *Les Cahiers du Centre de Recherches Historiques. Archives*, 31 : <http://ccrh.revues.org/291> (consulté le 20 novembre 2012).
- (2005), *Inscrire et effacer, Culture écrite et littérature (XIe-XVIIIe siècles)*, Paris, Gallimard/Seuil.
- (2006), « L'écrit sur l'écran. Ordre du discours, ordre des livres et manières de lire », *Entreprises et histoire*, 43(2), pp. 15-25.
- (2009), *Au bord de la falaise, L'histoire entre certitudes et inquiétude*, Paris, Albin Michel.
- CHERRY, Brigid (2012), *True Blood, Investigating Vampires and Southern Gothic*, Londres, I.B. Tauris.
- CHIBOUT, Karim, et Martial MARTIN (2010), « Jouer et raconter en ligne, Une affirmation des identités sous la contrainte », *Ethnologies*, 32(1).
- COLLECTIF (1989), *Vierge du Soleil, Fille des Lumières, « La Péruvienne » de Madame de Graffigny et ses suites*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg.
- COMBESSIE, Jean-Claude (1967), « P. Bourdieu et collaborateurs, « Un art moyen, essai sur les usages sociaux de la photographie », coll. « Le Sens Commun », *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, 22(3), pp. 641-644.
- CONRAD, Thomas (2012), « Quand la fiction déborde le texte », *Acta Fabula*, 13(9), <http://www.fabula.org/revue/document7390.php> (accédé le 15 août 2013).
- COOPER-RICHET, Diana, et Jean-Yves MOLLIER (2002), « Le roman populaire au XIXe siècle, à l'origine des rituels de participation et d'identification », in Philippe Le Guern (dir.), *Les cultes médiatiques. Culture fan et oeuvres cultes*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, pp. 53-65.
- COPPA, Francesca (2006), « A Brief History of Media Fandom », in Kristina Busse & Karen Hellekson (dir.), *Fan Fiction and Fan Communities in the Age of the Internet*, Jefferson, N.C., McFarland & Co. Publishers, pp. 41-59.
- CRISTOFARI, Cécile (2010), « Lecteur, acteur, la culture populaire revisitée par les fanfictions et les jeux de rôle », *TRANS-. Revue de littérature générale et comparée*, 9, <http://trans.revues.org/372> (accédé le 8 août 2013).
- DACOS, Marin, et Pierre MOUNIER (2010), *L'édition électronique*, Paris, La Découverte.
- DARNTON, Robert (2011 [1984]), *Le grand massacre des chats attitudes et croyances dans l'ancienne France*, Paris, Les Belles lettres.

- DARRAS, Eric (2003), « Les limites de la distance. Remarques sur les modes d'appropriation des produits culturels », in Olivier Donnat (dir.), *Regards croisés sur les pratiques culturelles*, Paris, La Documentation française, pp. 231-253.
- DAUPHRAGNE, Antoine (2011). « Le sens de la fiction ludique, jeu, récit et effet de monde ». *Strenæ. Recherches sur les livres et objets culturels de l'enfance*, 2 : <http://strenae.revues.org/312> (accédé le 19 juillet 2013).
- (2012), « Les objets de la culture ludique enfantine : entre réifications et mises en fiction », *Strenæ. Recherches sur les livres et objets culturels de l'enfance*, 4 : <http://strenae.revues.org/751> (consulté le 19 juillet 2013)
- DAYAN, Daniel (1992), « Les mystères de la réception », *Le Débat*, 2(71), pp. 146-162.
- (2000), « Télévision, le presque-public », *Réseaux*, 18(100), pp. 427-456.
- DELANDE, Julie (2001), *La cour de récréation. Pour une anthropologie de l'enfance*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes.
- DELL, Chad E. (1997), « Lookit that hunk of man! », Subversive pleasures, female fandom, and professional wrestling », in Cheryl Harris et Alison Alexander (dir.), *Theorizing Fandom, Fans, Subculture and Identity*, Cresskill, NJ, Hampton Press, pp. 87-108.
- DERECHO, Abigail (2006), « Archontic Literature. A Definition, a History, and Several Theories of Fan Fiction », in Kirstina Busse & Karen Hellekson (dir.), *Fan Fiction and Fan Communities in the Age of the Internet*, Jefferson, N.C., McFarland & Co. Publishers, pp. 61-78.
- DERRIDA, Jacques (2008), *Mal d'archive, Une impression freudienne*, Paris, Editions Galilée.
- DIAZ, José Luis (2007), *L'écrivain imaginaire, Scénographies auctoriales à l'époque romantique*, Paris, Honoré Champion.
- DONNAT, Olivier (1996), *Les amateurs, enquête sur les activités artistiques des Français*, Paris, Ministère de la culture DAG Département des études et de la prospective-La Documentation française.
- (2009), *Les pratiques culturelles des français à l'ère numérique, Enquête 2008*, Paris, La Découverte.
- DOW, Gillian, et Clare HANSON (dir.) (2012), *Uses of Austen, Jane's Afterlives*, Palgrave Macmillan.
- DUBOIS, Vincent, Jean-Matthieu MEON, et Emmanuel PIERRU (2009), *Les mondes de l'harmonie, Enquête sur une pratique musicale amateur*, Paris, La Dispute.
- DUMAZEDIER, Joffre (1972 [1962]), *Vers une civilisation du loisir ?*, Paris, Seuil.
- DUPONT, Florence (2005), *Homère et Dallas, Introduction à une critique anthropologique*. Paris, Editions Kimé.
- DUNCAN, Alistair (2011), *An Entirely New Country: Arthur Conan Doyle, Undershaw and the Resurrection of Sherlock Holmes (1897-1907)*, Londres, MX Publishing.
- DURKHEIM, Emile (1999 [1937]), *Le suicide*, Paris, Presses Universitaires de France.
- FASTREZ, Pierre (2003), « Sémiotique cognitive. Présentation du dossier », *Recherches en communication*, 19, pp. 7-20.
- FAYOL, Michel (1985), *Le récit et sa construction, une approche de psychologie cognitive*, Paris/Lausanne, Delachaux & Niestlé.
- FISH, Stanley (2007 [1980]), *Quand lire c'est faire: L'autorité des communautés interprétatives*, Paris, Prairies ordinaires.
- FISHER, Walter R. (1989 [1987]), *Human Communication as Narration, Toward a Philosophy of Reason, Value, and Action*, Columbia, S.C., University of South Carolina Press.
- FISKE, John (1992), « The Cultural Economy of Fandom », in Lisa A. Lewis (dir.), *The Adoring Audience, Fan Culture and Popular Media*, Londres, Routledge, pp. 30-49.
- FLICHY, Patrice (1997), *L'imaginaire d'Internet*, Paris, La Découverte.

- (2010), *Le sacre de l'amateur, Sociologie des passions ordinaires à l'ère numérique*. Paris, Seuil.
- FOUCAULT, Michel (1969), « Qu'est-ce qu'un auteur ? », *Bulletin de la Société française de philosophie*, LXIV, pp. 73-104.
- FRANÇOIS, Sébastien (2009), « Fanf(r)ictions », *Réseaux*, 153(27), pp. 157-189.
- (2010), « Slash, Yaoï, Boy's Love, subversion ou renouveau du romantisme chez les adolescentes ? », *Lecture Jeune*, 136.
- (2011), « Les Maraudeurs à l'épreuve des potterfictions : une bande d'amis fantasmée ? », *Cahiers Robinsons*, 30, pp. 167-178.
- GALVAN, Jean-Pierre (1999), *Les mystères de Paris. Eugène Sue et ses lecteurs*, Paris, L'Harmattan.
- GARDELLA, Édouard (2006), « Le jugement sur l'action. Note critique de *L'action au pluriel. Sociologie des régimes d'engagement* de L. Thévenot », *Tracés*, 11 : <http://www.cairn.info/revue-traces-2006-2-page-137.htm> (accédé le 2 août 2011).
- GENETTE, Gérard (1982), *Palimpsestes*, Paris, Seuil.
- GIDDENS, Anthony (2000 [1991]), *Les Conséquences de la modernité*, Paris, L'Harmattan.
- GIDE, André (2010), *De l'influence en littérature*, Paris, Allia.
- GLEVAREC, Hervé (2009), *La culture de la chambre, Préadolescence et culture contemporaine dans l'espace familial*, Paris, La Documentation française.
- GOFFMAN, Erving (1996 [1959]), *La présentation de soi*, Paris, Ed. de Minuit.
- GONDRIY, Michel (2008), *You'll Like This Film Because You're in It, The Be Kind Rewind Protocol*, Picture Box Inc.
- GOTTSCHALL, Jonathan, et David Sloan WILSON (dir.) (2005), *The Literary Animal, Evolution and the Nature of Narrative*, Evanston, ILL., Northwestern University Press.
- GOTTSCHALL, Jonathan (2012), *The Storytelling Animal, How Stories Make Us Human The Storytelling Animal*, Tantor Media Inc.
- GRANDI, Roberta (2009), « Web Side Stories, Janeites, Fanfictions and Never Ending Romances », in Ingrid Hotz-Davies, Anton Kirchofer & Sirpa Leppänen, *Internet Fictions*, Cambridge Scholars Publishing, pp. 23-42.
- GRANJON, Fabien, Benoît LELONG, et Jean-Luc METZGER (2009), *Inégalités numériques, clivages sociaux et modes d'appropriation des TIC*. Paris, Hermès-Lavoisier.
- GRAY, Jonathan (2003), « New Audiences, New Textualities Anti-Fans and Non-Fans », *International Journal of Cultural Studies*, 6(1), pp. 64-81.
- GRAY, Jonathan, Cornel SANDVOSS, et C. Lee HARRINGTON (dir.) (2007), *Fandom, Identities and Communities in a Mediated World*, New York, New York University Press.
- GREEN, Richard Lancelyn (1986), *Letters to Sherlock Holmes*, Penguin Books.
- GRIFFIN, Aurélie (2012), « Mary Wroth's Urania and the Editorial Debate over Philip Sidney's *Arcadia* ». *Epistémè*, 22 : <http://revue.etudes-episteme.org/?mary-wroth-s-urania-and-the> (consulté le 18 avril 2013).
- GRIGNON, Claude, et Jean-Claude PASSERON (1989), *Le Savant et le populaire. Misérabilisme et populisme en sociologie et en littérature*, Paris, Gallimard / Seuil.
- GRIPSRUD, Jostein (1995), *The Dynasty Years, Hollywood Television and Critical Media Studies*, Londres, Routledge.
- GROS, Léon (1923), « Le Cid après Corneille (I) », *Revue d'histoire littéraire de la France* 30(4), pp. 433-465.
- (1924), « Le Cid après Corneille (II) », *Revue d'histoire littéraire de la France* 31(1), pp. 1-45.
- GUICHARD, Charlotte (2008), *Les amateurs d'art à Paris au XVIIIe siècle*, Paris, Editions Champ Vallon.

- GUNTHER, André (2011), « L'oeuvre d'art à l'ère de son appropriabilité numérique », *Les Carnets du BAL*, 2, pp. 136-149.
- GWENLLIAN-JONES, Sara, et Roberta PEARSON (dir.) (2004), *Cult Television*, Minneapolis, University of Minnesota Press.
- HACKEL, Heidi Brayman (2009 [2005]), *Reading Material in Early Modern England: Print, Gender, and Literacy*, Cambridge, Cambridge University Press.
- HALL, Stuart (1997 [1973]), « Codage/Décodage ». *Sociologie de la communication*, 1(1), pp. 59-71.
- HAMMOND, Brean S. (2007), « Thomas Keymer and Peter Sabor. "Pamela" in the marketplace, Literary Controversy and Print Culture in Eighteenth-Century Britain and Ireland. », *Eighteenth-Century Fiction* 19(4), pp. 485-487.
- HARMAN, Claire (2009), *Jane's Fame. How Jane Austen Conquered the World*, Canongate Books Ltd.
- HARRINGTON, C. Lee, et Denise D. BIELBY (2010), « A Life Course Perspective on Fandom ». *International Journal of Cultural Studies*, 13(5), pp. 429-450.
- HARRIS, Cheryl (1997), « A Sociology of Television Fandom », in Lisa A. Lewis (dir.), *Theorizing Fandom, Fans, Subculture and Identity*, Cresskill, NJ, Hampton Press, pp. 41-54.
- HAYWARD, Jennifer (2009), *Consuming Pleasures, Active Audiences and Serial Fictions from Dickens to Soap Opera*, The University Press of Kentucky.
- HEBRARD, Jean (2003), « L'autodidaxie exemplaire. Comment Valentin Jamerey-Duval apprit-il à lire ? », in Roger Chartier (dir.), *Pratiques de la lecture*, Paris, Payot.
- HEIN, Fabien (2011), « Le fan comme travailleur, les activités méconnues d'un coproducteur dévoué », *Sociologie du Travail*, 53(1), pp. 37-51.
- HEINICH, Nathalie (2000), *Etre écrivain. Création et identité*, Paris, La Découverte.
- (2009 [1998]), *L'art contemporain exposé aux rejets, études de cas*, Paris, Hachette littératures.
- (2012), *De la visibilité: Excellence et singularité en régime médiatique*, Paris, Gallimard.
- HELLEKSON, Karen et Kristina BUSSE (dir.) (2006), *Fan fiction and fan communities in the age of the Internet : new essays*, Jefferson (N.C.), McFarland & Company.
- HELLY, Perrine (2011), « Et pourtant, ils écrivent... les adolescents et les fanfictions ». *Bibliothèques*, 59-60, pp. 108-109.
- HENNION, Antoine (2009), « Réflexivités. L'activité de l'amateur », *Réseaux*, 153(1), 55-78.
- HENNION, Antoine, Sophie MAISONNEUVE, et Emilie GOMART (2000), *Figures de l'amateur, formes, objets, pratiques de l'amour de la musique aujourd'hui*, Paris, La Documentation Française.
- HENNION, Antoine, et Geneviève TEIL (2004), « Le goût du vin. Pour une sociologie de l'attention », in *Le Goût des belles choses, ethnologie de la relation esthétique*, Paris, Maison des sciences de l'homme, pp. 111-126.
- HERBERT, Paul D. (1983), *The sincerest form of flattery, An historical survey of parodies, pastiches, and other imitative writings of Sherlock Holmes, 1891-1980*, Gaslight Publications.
- HERMAN, Jan (2009), « Bonne fin, mauvaise fin, le dénouement comme lieu polémique à l'âge classique », *Thélème. Revista Complutense de Estudios Franceses*, 24, pp. 97-107.
- HILLS, Matt (2002), *Fan cultures*. Londres, Routledge.
- HINE, Christine (2009), « How Can Qualitative Internet Researcher Define the Boundaries of their Projects? », in Annette N. Markham et Nancy K. Baym (dir.), *Internet Inquiry, Conversation About Method*, Thousand Oaks, CA, Sage.
- HIRSCHMAN, Albert (1995 [1974]), *Défection et prise de parole*, Paris, Fayard.

- HOGGART, Richard (1991 [1957]), *La culture du pauvre, étude sur le style de vie des classes populaires en Angleterre*, Paris, Ed. de Minuit.
- HOKANSON, Chris (2007), *Copycat Culture, The Role of Memory and Parody in Nineteenth-century British Information Society*, ProQuest.
- HORELLOU-LAFARGE, Chantal, et Monique SEGRE (2007), *Sociologie de la lecture*, Paris, La Découverte.
- HOTZ-DAVIES, Ingrid, Anton KIRCHHOFER, et Sirpa LEPPANEN (dir.) (2009), *Internet Fictions*, Cambridge, Cambridge Scholars Publishing.
- HULAK, Florence (2007), « En avons-nous fini avec l'histoire des mentalités ? », *Philonsorbonne. Revue de l'école doctorale de philosophie de la Sorbonne*, 2, pp. 89-109.
- HUNT, Lynn (2013 [1989]), *Invention des droits de l'homme. Histoire, psychologie et politique*. Genève, Marcus Haller Editions.
- HUNTING, Kyra (2012), « “Queer as Folk” and the Trouble with Slash », *Transformative Works and Cultures* 11(0) : <http://journal.transformativeworks.com/index.php/twc/article/view/415> (consulté le 28 août 2013).
- HUSTON, Nancy (2008), *L'espèce fabulatrice*, Arles, Actes sud.
- ILLOUZ, Eva (2006), *Les sentiments du capitalisme*. Paris, Seuil.
- JANCOVICH, Mark (2002), « Cult Fictions, Cult Movies, Subcultural Capital and the Production of Cultural Distinctions », *Cultural Studies*, 16(2), pp. 306-322.
- JEANNERET, Yves (2008), *Penser la trivialité*, Paris, Hermès-Lavoisier.
- JENKINS, Henry (1992a), « “Strangers No More, We Sing”, Filking and the Social Construction of the Science Fiction Community », Lisa A. Lewis (dir.), in *The Adoring Audience, Fan Culture and Popular Media*, Londres/New York, Routledge, pp. 208-236.
- (1992b), *Textual poachers, television fans & participatory culture*, New York, Routledge.
- (2006), *Convergence culture, where old and new media collide*, New York, New York University Press.
- (2007), « Afterword, The Future of Fandom », in Jonathan Gray, Cornel Sandvoss, et C. Lee Harrington (dir.), *Fandom, Identities and Communities in a Mediated World*, New York, New York University Press, pp. 357-364.
- (2009), *Confronting the Challenges of Participatory Culture, Media Education for the 21st Century*, Cambridge, MA, The MIT Press.
- (2012), « Fan Studies », *Oxford Bibliographies - Cinema and Media Studies* : <http://www.oxfordbibliographies.com/view/document/obo-9780199791286/obo-9780199791286-0027.xml#obo-9780199791286-0027-div1-0006> (consulté le 1^{er} septembre 2012).
- JENKINS, Henry, Joshua GREEN, et Sam FORD (2013), *Spreadable Media*, New York, New York University Press.
- JENSON, Joli (1992), « Fandom as Pathology. The Consequences of Characterization », in Lisa A. Lewis, *The Adoring Audience, Fan Culture and Popular Media*, Londres, Routledge, pp. 9-29.
- JOHNSON, Claudia L. (1997), « Austen Cults and Cultures », in Edward Copeland et Juliet McMaster (dir.), *The Cambridge Companion to Jane Austen*, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 232-247.
- (2012), *Jane Austen's Cults and Cultures*, Chicago, University of Chicago Press.
- JORDAN, John O., et Robert L. PATTEN (2003), *Literature in the Marketplace, Nineteenth-Century British Publishing and Reading Practices*, Cambridge University Press.

- JOUËT, Josiane (1987), « La sociabilité télématique », *Communication et langages*, 72(1), pp. 78-87.
- (2000), « Retour critique sur la sociologie des usages », *Réseaux* 18(100), pp. 487-521.
- (2003), « Technologies de communication et genre », *Réseaux* n° 120(4), pp. 53-86.
- (2011), « Des usages de la télématique aux Internet Studies », in Julie Denouël et Fabien Granjon, *Des usages sociaux des technologies numériques d'information et de communication. Regards croisés*, Paris, Presses des Mines, pp. 45-89.
- JOUHAUD, Christian (1988), « Histoire et histoire littéraire, naissance de l'écrivain », *Annales, Économies, Sociétés, Civilisations*, 43(4), pp. 849-866.
- JUDGE, Elizabeth (2009), « Kidnapped and Counterfeit Characters, Eighteenth-Century Fan Fiction, Copyright Law and the Custody of Fictional Characters », in Reginald McGinnis (dir.), *Originality and Intellectual Property in the French and English Enlightenment*, New York, Routledge, pp. 22-68.
- KALIFA, Dominique (2001), *La culture de masse en France tome 1 1860-1930*, Paris, La Découverte.
- KAPP, Sébastien (2011), « Jeux de rôles pour enfants, une nouvelle forme de fiction ludique », *Strenæ. Recherches sur les livres et objets culturels de l'enfance*, 2 : <http://strenae.revues.org/380> (accédé le 9 juin 2013).
- KARPOVICH, Angelina I. (2006), « The Audience as Editor. The Role of Beta Readers in Online Fan Fiction Communities », Kristina Busse & Karen Hellekson, *Fan Fiction and Fan Communities in the Age of the Internet*, Jefferson, N.C., McFarland & Co.
- KEEN, Andrew (2008 [2007]), *Le culte de l'amateur, Comment Internet tue notre culture*, Paris, Scali.
- KEEN, Suzanne (2010), *Empathy and the Novel*, Oxford, Oxford University Press.
- KEYMER, Thomas, et Peter SABOR (2006), « Pamela » in the Marketplace, *Literary Controversy and Print Culture in Eighteenth-Century Britain and Ireland*, Cambridge University Press.
- LABROSSE, Claude (1985), *Lire au XVIIIe siècle, « La Nouvelle Héloïse » et ses lecteurs*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon.
- LAHIRE, Bernard (2006), *La condition littéraire, La double vie des écrivains*, Paris, La Découverte.
- LAMB, Patricia Frazer, et Diane VEITH (1986), « Romantic Myth, Transcendence, and Star Trek Zines », in Donald Palumbo (dir.), *Erotic Universe, Sexuality and Fantastic Literature*, Westport, CT, Greenwood Press, pp. 236-255.
- LANGLET, Irène (2011), « Fictions industrielles et apprentissage du temps, les jeux LEGO Bionicles », *Strenæ. Recherches sur les livres et objets culturels de l'enfance*, 2, <http://strenae.revues.org/314> (consulté le 9 juin 2013).
- LARIVÉE, Serge, et Carole SENECHAL (2011), « La psychanalyse des contes de fées, quelle histoire ! », *Bulletin de psychologie*, 514(4), pp. 359-368.
- LAVOCAT, Françoise (2004), *Usages et théories de la fiction: Le débat contemporain à l'épreuve des textes anciens (XVIe-XVIIIe siècles)*, Rennes, Presses universitaires de Rennes.
- LAW, Graham (2000), *Serializing Fiction in the Victorian Press*, Palgrave Macmillan.
- LE GRIGNOU, Brigitte (1995), « L' "ubac" des études de réception de la télévision », *Recherches en communication*, 3, pp. 173-187.
- (2003), *Du côté du public, Usages et Réceptions de la télévision*. Paris, Economica.
- LE GUERN, Philippe (dir.) (2002a), *Les cultes médiatiques : culture fan et œuvres cultes*. Rennes: Presses universitaires de Rennes.

- (2002b), « En être ou pas , le fan-club de la série Le Prisonnier », in Philippe Le Guern (dir.), *Les Cultes médiatiques. Culture fan et oeuvres cultes*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, pp. 177-215.
- (2009), « “No matter what they do, they can never let you down...” Entre esthétique et politique , sociologie des fans, un bilan critique », *Réseaux*, 153, pp. 19-54.
- LEADBEATER, Charles, et PAUL Miller (2004), *The Pro-am Revolution, How Enthusiasts Are Changing Our Society and Economy*, Londres, Demos.
- LEAVENWORTH, Maria Lindgren, et Malin ISAKSSON (2013), *Fanged Fan Fiction, Variations on Twilight, True Blood and The Vampire Diaries*, Jefferson, N.C., McFarland & Co. Publishers.
- LENA, Jennifer (2012), *Banding Together: How Communities Create Genres in Popular Music*, Princeton/Oxford, Princeton University Press.
- LESSIG, Lawrence (2008), *Remix, Making Art and Commerce Thrive in the Hybrid Economy*, Londres, Bloomsbury Academic.
- LETOURNEUX, Matthieu (2008). « Le devenir livre des jeux et des jouets », *Mutations* (1), pp. 77-91.
- (2011), « Les formes de la fiction dans la culture pour la jeunesse », *Strenæ. Recherches sur les livres et objets culturels de l'enfance*, 2 : <http://strenae.revues.org/434> (consulté le 28 août 2013).
- LEVINE, Lawrence W. (2010 [1990]), *Culture d'en haut, culture d'en bas , L'émergence des hiérarchies culturelles aux Etats-Unis*, Paris, La Découverte.
- LEVI-STRAUSS, Claude (1985 [1958]), *Anthropologie structurale*, Paris, Pocket.
- (2009), *Mythologiques*, Paris, Plon.
- LEWIS, Lisa A. (dir.) (2001 [1992]), *The Adoring Audience: Fan Culture and Popular Media*, Londres/New York, Routledge.
- (2001 [1992]), « “Something More Than Love”: Fan Stories on Film » in Lisa A. Lewis, *The Adoring Audience: Fan Culture and Popular Media*, Londres/New York, Routledge, pp. 135-159.
- LICHTENBERG, Jacqueline, Sondra MARSHAK, et Joan WINSTON (1975), *Star Trek Lives !*, Londres, Corgi.
- LIEBES, Tamar, et Elihu KATZ (1990), *The Export of Meaning, Cross-cultural Readings of Dallas*, New York, Oxford University Press.
- LILTI, Antoine (2005), *Le monde des salons, sociabilité et mondanité à Paris au XVIIIe siècle*, Paris, Fayard.
- LOPES, Paul (2002), *The Rise of a Jazz Art World*, Cambridge, Cambridge University Press.
- LYNCH, Deidre (dir.) (2000), *Janeites, Austen's Disciples and Devotees*, Princeton University Press.
- (2006a), « Cult of Jane Austen », in Janet Todd, *Jane Austen in Context*, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 111-120.
- (2006b), « Sequels ». In *Jane Austen in Context*, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 160-168.
- LYON-CAEN, Judith (2006), *La lecture et la vie , Les usages du roman au temps de Balzac*, Paris, Tallandier.
- MACDONALD, Andrea (1998), « Uncertain Utopia, Science Fiction Media Fandom and Computer Mediated Communication », in Cheryl Harris & Alison Alexander, *Theorizing Fandom, Fans, Subculture and Identity*, Cresskill, NJ, Hampton Press, pp. 131-152.
- MACKAY, Daniel (2001), *The Fantasy Role-playing Game, a New Performing Art*, Jefferson, N.C., McFarland & Company.

- MAIGRET, Éric (2000), « Les trois héritages de Michel de Certeau. Un projet éclaté d'analyse de la modernité », *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 55(3), pp. 511-549.
- (2002), « Du mythe au culte... ou de Charybde en Scylla? Le problème de l'importation des concepts religieux dans l'étude des publics des médias », in Philippe Le Guern (dir.), *Les Cultes médiatiques. Culture fan et oeuvres cultes*, coll. « Le lien social », Rennes, Presses universitaires de Rennes, pp. 97-110.
- (2003), *Sociologie de la communication et des médias*, Paris, A. Colin.
- MANDROU, Robert (1985), *De la culture populaire aux 17^e et 18^e siècles la bibliothèque bleue de Troyes*, Paris, Imago.
- MANOVICH, Lev (1999), « Database as Symbolic Form », *Convergence, The International Journal of Research into New Media Technologies*, 5(2), pp. 80-99.
- MARKHAM, Annette N. (2009), « How Can Qualitative Researchers Produce Work That is Meaningful Across Time, Space, and Culture? », in Annette N. Markham & Nancy K. Baym, *Internet Inquiry, Conversation About Method*, Thousand Oaks, CA, Sage, pp. 131-155.
- MARKHAM, Annette N., et Nancy K. BAYM (dir.) (2009), *Internet Inquiry, Conversations About Method*. Los Angeles, Sage Publications.
- MARTIN, Martial (2007), « Les fanfictions sur Internet », *Médiamorphoses Hors Série n°3*, pp. 186-189.
- MATTELART, Armand, et Erik NEVEU (2003), *Introduction aux cultural studies*, Paris, La Découverte.
- MAUGER, Gérard et Claude POLIAK (1998), « Les usages sociaux de la lecture », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 123(1), pp. 3-24.
- MCKENZIE, D. F. (1999), *Bibliography and the Sociology of Texts*, Cambridge, Cambridge University Press.
- MEIZOZ, Jérôme (2004), *L'œil sociologue et la littérature*, Genève, Slatkine.
- (2007), *Postures littéraires : Mises en scène modernes de l'auteur*, Genève, Slatkine.
- MENGER, Pierre-Michel (1988), « Présentation », in Howard Becker, *Les Mondes de l'art*, Champs, Paris, Flammarion, pp. 5-17.
- MERLIN-KAJMAN, Hélène (1994), *Public et littérature en France au XVII^e siècle*, Paris, Les Belles Lettres.
- MORLEY, David (1980), *The Nationwide audience, structure and decoding*, Londres, British Film Institute.
- MOUACI, Aude (2003), *Les poètes amateurs. Approche sociologique d'une conduite culturelle*. Paris, L'Harmattan.
- MYERSON, Joel, et Daniel SHEALY (dir.), (1997), *The Journals of Louisa May Alcott*, University of Georgia Press.
- NEVEU, Erik (2002), *Sociologie des mouvements sociaux*, Paris, La Découverte.
- NIDERST, Alain (1995), « Le danger des romans dans les romans du XVII^e siècle », in Jan Herman et Paul Pelckmans (dir.), *L'épreuve du lecteur. Livres et lectures dans le roman d'Ancien régime*, Peeters, pp. 52-58.
- O'FARRELL, Mary Ann (2000), « Jane Austen's Frienship », in Deidre Lynch, *Janeites, Austen's Disciples and Devotees*, Princeton, Princeton University Press, pp. 45-62.
- OCTOBRE, Sylvie (2010), *Enfance et culture - Transmission, appropriation et représentation*, Paris, La Documentation française.
- ODIN, Roger (1999), « La question de l'amateur », *Communications*, 68(1), pp. 47-89.
- ORGAD, Shani (2009), « How Can Researchers Make Sense of the Issues Involved in Collecting and Interpreting Online and Offline Data? », in Annette N. Markham & Nancy K. Baym (dir.), *Internet Inquiry, Conversation About Method*, Thousand Oaks, CA, Sage, pp. 33-53.

- PALMER, Alan (2004), *Fictional Minds*, Lincoln, University of Nebraska Press.
- PASQUIER, Dominique (1991), « “Dallas... The export of meaning, cross cultural readings of Dallas” (Elihu Katz et Tamar Liebes) », *Réseaux* 9(49), pp. 140-144.
- (1999), *La culture des sentiments*, Paris, Editions MSH.
- (2005), *Cultures lycéennes, La tyrannie de la majorité*, Paris, Editions Autrement.
- (2013), *La sortie au théâtre*, rapport, Ministère de la Culture.
- PASQUIER, Dominique, et Sabine CHALVON-DEMERSAY (1993), « Les mines de sel, auteurs et scénaristes de télévision », *Sociologie du travail*, 35(4), pp. 409-430.
- PEARSON, Roberta (2007), « Bachies, Bardies, Trekkies, and Sherlockians », in Jonathan Gray, Cornel Sandvoss, et C. Lee Harrington (dir.), *Fandom, Identities and Communities in a Mediated World*, New York, New York University Press, pp. 98-109.
- PENLEY, Constance (1992), « Feminism, Psychoanalysis, and the Study of Popular Culture », in Lawrence Grossberg, Cary Nelson, et Paula A. Treichler (dir.), *Cultural Studies*, New York, Routledge, pp. 479-500.
- PESSIN, Alain (2004), *Un sociologue en liberté : Lecture d'Howard S. Becker*, Laval, Les Presses de l'Université de Laval.
- PICARD, Michel (1986), *La lecture comme jeu*, Paris, Editions de Minuit.
- PIERRE, Julien (2011), « Génétique de l'identité numérique. Sources et enjeux des processus associés l'identité numérique », *Les cahiers du numériques*, 1(7), pp. 15-29.
- PIMENOVA, Daria (2009), « Fan Fiction: Between Text, Conversation, and Game » in Hotz-Davies, *Internet Fictions*, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, pp. 44-61.
- PIREYRE, Emmanuelle (2012), *Féerie générale*, Paris, Editions de l'Olivier.
- PLAGNOL-DIEVAL, Marie-Emmanuelle, Dominique QUERO, Catherine CESSAC, et Nathalie RIZZONI (dir.) (2005), *Les théâtres de société au XVIIIe siècle, [actes de la journée d'étude organisée en Sorbonne le 14 juin 2003]*, Bruxelles, Editions de l'université de Bruxelles.
- POLIAK, Claude (2006), *Aux frontières du champ littéraire, sociologie des écrivains amateurs*, Paris, Économica.
- POMEAU, René, et Jean EHRARD (1998), *De Fénelon à Voltaire*, Paris, Flammarion.
- PUGH, Sheenagh (2005), *The democratic genre, fan fiction in a literary context*, Bridgend, Seren.
- RESEaux (2004), « La fracture numérique » (dossier), 5-6(127-128), Paris, Lavoisier.
- REVILLARD, Anne (2000), « Les interactions sur l'Internet », *Terrains & travaux*, 1(1), pp. 108-129.
- ROBINSON, Laura (2012), « Information-Seeking 2.0. The Effects of Informational Advantage », *RESET - Recherches en Sciences Sociales sur Internet*, 1(1). <http://www.journal-reset.org/index.php/RESET/article/view/5> (consulté le 20 août 2013).
- ROGERSON, Anne (2013), « Vegio's Ascanius, Problems in the Continuation of the Aeneid », *Classical Receptions Journal* 5(1), pp. 106-125.
- RUSS, Joanna (1985), « Pornography by Women, for Women, with Love », in *Magic Mommas, Trembling Sisters, Puritans and Perverts, Feminist Essays*, Trumansburg, NY, Crossing Press, pp. 79-99.
- SAGNET, Hélène (2009), « Internet, nouvel espace de légitimation adolescente des œuvres ? L'exemple des fanfictions sur *Fascination* », *Lecture Jeune* (129).
- SAINT-AMAND, Denis (2009), « Écrire (d')après ». *CONTEXTES. Revue de sociologie de la littérature*, <http://contextes.revues.org/4171> (consulté le 8 août 2013).
- SAINT-GELAIS, Richard (1999), *L'empire du pseudo, modernités de la science-fiction*, Québec, Éditions Nota bene.

- (2011), *Fictions transfuges, La transfictionnalité et ses enjeux*, Paris, Seuil.
- SALMON, Christian (2007), *Storytelling, La machine à fabriquer des histoires et à formater les esprits*, Paris, La Découverte.
- (2012), *Ces histoires qui nous gouvernent*, Paris, JC Gaswsewitch Editeur.
- SAMINADAYAR-PERRIN, Corinne (dir.) (2008), *Qu'est-ce qu'un événement littéraire au XIX^e siècle ?*, Saint-Etienne, Publications de l'Université de Saint-Etienne.
- SANSWEET, Stephen J. (2012), *Figurines Star Wars : La collection complète et définitive*, Paris, Hors Collection.
- SAWICKI, Frédéric, et Johanna SIMEANT (2009), « Décloisonner la sociologie de l'engagement militant. Note critique sur quelques tendances récentes des travaux français », *Sociologie du Travail*, 51(1), pp. 97-125.
- SCHAEFFER, Jean-Marie (1999), *Pourquoi la fiction ?*, Paris, Seuil.
- SEGRE, Gabriel (2008), *Loft Story ou La télévision de la honte, la télé réalité exposée aux rejets*, Paris, L'Harmattan.
- SEITE, Yannick (2002), *Du livre au lire, La nouvelle Héloïse, roman des lumières*, Paris, Champion.
- SHATNER, William, et Chris KRESKI (1999), *Get A Life*, New York, Simon & Schuster.
- SHEALY, Daniel (1992), « Louisa May Alcott's Juvenilia, Blueprints for the Future », *Children's Literature Association Quarterly*, 317(4), pp. 15-18.
- SIMONIN, Charlotte (2005), « Panorama du théâtre de société à travers la correspondance de Madame de Graffigny », in *Les Théâtres de société au XVIII^e siècle*, Bruxelles, Editions de l'université de Bruxelles, pp. 179-188.
- SIMONOVA, Natasha (2012), « Fan Fiction and the Author in the Early 17th Century, The Case of Sidney's "Arcadia" », *Transformative Works and Cultures*, 11(0): <http://journal.transformativeworks.org/index.php/twc/article/view/399> (consulté le 25 septembre 2012).
- SIMONS, Judy (1998), « Classics and trash: reading Austen in the 1990s », *Women's Writing* 5(1), pp. 27-42.
- SMADJA, Isabelle, et Pierre BRUNO (dir.) (2007), *Harry Potter, ange ou démon ?*, Paris, Presses Universitaires de France.
- SMITH, Theresa Ann (2003), « Writing out of the Margins: Women, Translation, and the Spanish Enlightenment », *Journal of Women's History*, 15(1), pp. 116-143.
- SMITH-ROWSEY, Daniel (2008), « Still More Gilmore, How Internet Fan Communities Remediate Gilmore Girls », in *Gilmore Girls and the Politics of Identity*, Calvin Ritch. Jefferson, N.C., McFarland & Company, pp. 191-204.
- SPENCE, Jon (2003), *Becoming Jane Austen, a Life*, New York, Hambledon Continuum.
- STIENON, Valérie (2008), « Des « univers de consolation ». Note sur la sociologie des écrivains amateurs », *COnTEXTES. Revue de sociologie de la littérature* : <http://contextes.revues.org/2933?lang=en> (consulté le 24 octobre 2012).
- STROUDE, Rachel (2010), « Complimentary Creation, Protecting Fan Fiction as Fair Use », *Marquette Intellectual Property Law Review*, 14(1).
- SUNDET, Vilde Schanke, et Espen YTREBERG (2009), « Working Notions of Active Audiences Further Research on the Active Participant in Convergent Media Industries », *Convergence, The International Journal of Research into New Media Technologies*, 15(4), pp. 383-390.
- THEVENOT, Laurent (2006), *L'action au pluriel, sociologie des régimes d'engagement*, Paris, La Découverte.
- THIESSE, Anne-Marie (2000 [1984]), *Le roman du quotidien, lecteurs et lectures populaires à la Belle Époque*, Paris, Seuil.

- THOMAS, Bronwen (2011), « What Is Fanfiction and Why Are People Saying Such Nice Things about It? », *StoryWorlds, A Journal of Narrative Studies*, 3(1), pp. 1-24.
- THORNTON, Sarah (1996), *Club Cultures, Music, Media, and Subcultural Capital*, Hanover, University Press of New England.
- TORRES, Miguel-Angel (2008), « Réception et réécriture, les fanfics de The Shield », *Entrelacs. Cinéma et audiovisuel* (Hors série).
- TOUSSAINT, Yves (1989), « Voile et simulacre sur les messageries », *Réseaux*, 7(38), pp. 67-79.
- TROUSSON, Raymond (1988), « Quand on lisait La Nouvelle Héloïse », *Bulletin de l'Académie royale de langue et de littérature françaises*, LXVI, pp. 43-61.
- (2011), *Lettres à Jean-Jacques Rousseau sur la Nouvelle Héloïse*. Paris, Champion.
- TURNER, James Grantham (1994), « Novel Panic, Picture and Performance in the Reception of Richardson's Pamela », *Representations*, 48, pp. 70-96.
- TURNER, Mark (1996), *The Literary Mind*, Oxford/New York, Oxford University Press.
- TUSHNET, Rebecca (1997), « Legal Fictions, Copyright, Fan Fiction, and a New Common Law », *Loyola of Los Angeles Entertainment Law Journal*, 17, pp. 651-686.
- UGREŠIĆ, Dubravka (2012), *Karaoké culture*, Paris, Editions Galaade.
- VAN MAANEN, Hans (2009), *How to Study Art Worlds, On the Societal Functioning of Aesthetic Values*, Amsterdam, Amsterdam University Press.
- VAN STAEN, Christophe (2012), « La Nouvelle Héloïse, le bestseller des Lumières. Conférence donnée à l'Académie Royale des Sciences, des Lettres et des Beaux-Arts de Belgique » : http://blog.sina.com.cn/s/blog_4d95cb740101ft29.html (consulté le 15 août 2013).
- VAN STEENHUYSE, Veerle (2011) « Jane Austen fan fiction and the situated fantext: The example of Pamela Aidan's Fitzwilliam Darcy, Gentleman », *English Text Construction* 4(2), pp. 165-85.
- VERMEULE, Blakey (2011), *Why Do We Care About Literary Characters?*, Baltimore, Johns Hopkins University Press.
- VIALA, Alain (1985), *Naissance de l'écrivain, sociologie de la littérature à l'âge classique*, Paris, Editions de Minuit.
- WATT, Peter Ridgway, et Joseph GREEN (2003), *The Alternative Sherlock Holmes, Pastiches, Parodies and Copies*, Ashgate Publishing Limited.
- WELLS, Juliette (2012), *Everybody's Jane, Austen in the Popular Imagination*, Continuum Publishing Corporation.
- WILLIS, Ika (2006), « Keeping Promises to Queer Children, Making Space (for Mary Sue) at Hogwarts », in Kristina Busse & Karen Hellekson, *Fan Fiction and Fan Communities in the Age of the Internet*, éd. Kristina Busse et Karen Hellekson. Jefferson, N.C., McFarland & Co. Publishers.
- WOODWARD, Servanne, Anthony PURDY, Minnette GAUDET, et Peter SAIZ (1997), *Altered Narratives: Female Eighteenth-Century French Authors Reinterpreted*, London (Canada), Mestengo Press.
- YOUNG, Clive (2008), *Homemade Hollywood: Fans Behind the Camera*, New York/Londres, Continuum International Publishing Group Ltd.
- ZECHER, Henry (2011), *William Gillette, America's Sherlock Holmes*, Xlibris Corporation.
- ZUNSHINE, Lisa (2006), *Why We Read Fiction: Theory of Mind and the Novel*, Columbus, Ohio State University Press.

Glossaire¹

Canon : ensemble des sources originales faisant autorité pour les fans

Dray : abréviation utilisée par les fans de Harry Potter pour désigner Draco (ou Drago, en français) Malfoy, élève rival de Harry Potter à l'école de sorcellerie Poudlard

Fandom : abréviation de « *fan domain* », sans équivalent en français ; désigne l'ensemble des fans d'un produit médiatique donné et leurs activités

Fanon : élément fictionnel non présent dans le canon, mais accepté parmi les fans ou certaines communautés de fans

Fansubbing : pratique de fan qui consiste à sous-titrer une série télévisée à partir de traductions amateurs des dialogues

Filking : pratique de fans consistant à inventer et à interpréter des chansons à partir d'un produit médiatique donné

HPDM (ou HP/DM) : (voir *slash*)

Hurt/comfort : genre de fanfiction où un personnage subit des épreuves physiques et/ou morales (*hurt*) avant de trouver réconfort auprès d'un autre personnage (*comfort*) ; peut déboucher sur un *slash**

Lemon : genre de fanfiction présentant une ou plusieurs scènes de sexe explicites

Lime : genre de fanfiction présentant une ou plusieurs scènes de sexe sous-entendues

Mpreg : genre de fanfiction où un personnage masculin attend un enfant

MWPP : acronyme utilisé pour désigner une fanfiction dérivée de la saga *Harry Potter* et se déroulant à l'époque des Maraudeurs, c'est-à-dire au moment où les parents de Harry étaient élèves à l'école de sorcellerie Poudlard ; formé sur les initiales des surnoms (en anglais) que se donnaient les Maraudeurs (« Moony, Wormtail, Padfoot et Prongs »), une bande à laquelle appartenait le père du jeune sorcier

OOC : abréviation de « *Out of Character* » ; indication laissée par certains auteurs de fanfictions pour signaler qu'un des personnages utilisé dans leur texte a un comportement volontairement différent de celui du canon

¹ La liste des termes explicités ci-dessous ne se veut en rien exhaustive : elle vise surtout à fournir les clés du vocabulaire employé par les fans et des abréviations se retrouvant dans ce mémoire. Pour un glossaire encore plus complet relatif aux fanfictions, nous renvoyons le lecteur à sur la page « Tropes & Genres » de l'encyclopédie en ligne Fanlore (http://fanlore.org/wiki/Category:Tropes_%26_Genres ; accédé le 15 juillet 2013), au lexique du site « Fanfiction.net mode d'emploi » (<http://etude.fanfiction.free.fr/lexique.php> ; accédé le 15 juillet 2013) ou à l'appendice I de l'ouvrage de Pugh *The Democratic Genre. Fan Fiction in a literary context* (2005 : 242-244).

OS : abréviation de « *One Shot* » ; désigne les fanfictions d'amplitude réduite, publiées généralement en une seule fois sur les sites de dépôt

POV : abréviation de « *Point of View* », généralement accompagnée d'un ou plusieurs noms ; désigne les fanfictions racontées du point de vue d'un ou plusieurs personnages issus du canon* ou inventés par le fan

PWP : abréviation de « *Porn Without Plot* » ou « *Plot ? What Plot ?* »

Rating (ou *Rate*) : abréviation indiquant le public conseillé pour la fanfiction

Review : commentaire laissé à la suite d'une fanfiction ou d'un chapitre de fanfiction publié en ligne

RPF : abréviation de « *Real Person Fiction* » ; désigne un genre de fanfiction mettant en scène des personnages existant ou ayant existé réellement

Slash : genre de fanfiction où deux personnages masculins vivent une histoire d'amour, quelle que soit leur orientation sexuelle dans le canon ; chez les fans français, le terme entre en concurrence avec le *yaoi**, emprunté à l'univers des mangas

Song fic : genre de fanfiction où les paroles d'une chanson de variété sont insérées à l'intérieur d'un récit

UA (ou *AU*) : abréviation d'« univers alternatif » (ou « *alternative universe* ») ;

Vidding : pratique de fan qui consiste à remonter les images d'un produit médiatique de façon à accompagner la bande-son d'une chanson de variété

Wizard rock : nom donné au *filking** dans le fandom* de *Harry Potter*

Yaoi : voir *slash**

Les créations dérivées comme modalité de l'engagement des publics médiatiques : le cas des fanfictions sur Internet

RESUME : Cette enquête s'intéresse à la réception des œuvres fictionnelles, lorsque celle-ci se concrétise dans des « créations dérivées », c'est-à-dire des productions dues aux récepteurs les plus engagés, et recherche les déterminants sociaux expliquant les formes prises par ces créations dans un contexte donné. Si, sous l'effet de la numérisation de la culture et de la diffusion des nouvelles technologies, de nombreux contenus générés par les utilisateurs sur Internet témoignent actuellement d'une appropriation croissante de produits médiatiques existants, il faut ainsi mesurer à la fois la spécificité de ces pratiques culturelles amateurs et leurs continuités avec d'autres engagements fictionnels plus anciens : il s'agira de le montrer ici à travers le cas des fanfictions, ces textes, écrits par des fans, pour compléter, prolonger ou amender des œuvres fictionnelles originales, elles aussi en plein essor depuis les années 2000 sur le Web. En croisant sociologie de la culture et des médias, et histoire littéraire, ce travail défend que les fanfictions reposent sur des mécanismes fondamentaux liés à la réception et à la circulation sociale des univers fictionnels, mais qui s'expriment toujours selon des contraintes à la fois sociales, économiques, médiatiques et juridiques. À partir de l'étude d'un corpus d'un millier de fanfictions, d'observations sur un des principaux sites où elles sont hébergées en ligne et de comparaisons avec des succès littéraires ayant eux-mêmes suscité des dérivations, ce doctorat discute tout d'abord le passé des fanfictions en ne le limitant aux années 1960 où elles étaient déjà présentes dans les fanzines et tout en ne le confondant pas avec celui de l'ensemble de la littérature. L'étude souligne ensuite comment ces textes restent le résultat d'une production et d'une organisation collectives où le support de diffusion, les interactions entre fans et avec les industries culturelles structurent leur format et leur contenu.

Mots clés : sociologie – culture – médias – amateurs – fans – littérature – fiction – réception – fanfictions – jeunesse

Involving Media Audiences Through Derivative Works: Evidences from the Fan Fiction Phenomenon on the Internet

ABSTRACT : This study deals with the reception of fictional works, when it materializes as “derivative works”, i.e. products made by active audiences, and seek the social factors explaining the shape took by these creations in a given context. If a lot of user generated contents now on the Internet –thanks to the digitalization of culture and the spread of ICT– shows that media products are more and more appropriated by amateurs, the specificity of these cultural practices and their continuity with older types of fictional involvement must be assessed: it will be exemplified through the case of fanfictions, also on a growing trend since the 2000s on the Web, that is texts, written by fans, which finish off, extend or correct original fictional works. Mixing cultural and media sociology with literary history, this dissertation suggests that fanfictions rest upon basic mechanisms linked to the reception and the circulation of fictional worlds, but always constrained by social, economic, media and legal factors. Based on the study of a thousand of fanfictions, observations from one of their main archives, and comparisons with literary successes which also generated derivatives texts, this research discusses fanfictions' past, extending it further than the 1960s when they were published in fanzines, but distinguishing it from the whole literature's past. The inquiry then reveals how fanfictions are still the result of a collective production and organization, in which the broadcasting medium, the interactions between fans and with creative industries construct their format and content.

Keywords : sociology – culture – media studies – amateur – fan – literature – fiction – reception – fan fiction – youth

